

# **MICROCONTOS E OUTRAS MICROFORMAS**

Alguns ensaios



# MICROCONTOS E OUTRAS MICROFORMAS

Alguns ensaios

ORGANIZADORES

**Cristina Álvares e Maria Eduarda Keating**

**hmnus**



**Universidade do Minho**  
Centro de Estudos Humanísticos



## ÍNDICE

- 7 **Introdução**
- 11 **“La coz de la mula”. Fronteras genéricas en *Historias mínimas* de Javier Tomeo**  
Anna Sawicka
- 23 **El título en la minificción de José María Merino. Ensayo de una tipología**  
Begoña Díez Sanz
- 45 **Nouveaux genres littéraires urbains. Les nouvelles en trois lignes contemporaines au sein des micronouvelles**  
Cristina Álvares
- 59 **Representaciones del Proceso en la microficción argentina contemporánea**  
Émilie Delafosse
- 73 **A ascensão do microconto brasileiro no início do século XXI**  
Fabrina Martinez de Souza e Rauer Ribeiro Rodrigues

- 81    **Macrocities/Microstories: A Brave New Digital World**  
Gilles Bonnet
- 95    **“A minha gata morreu. Agora já me posso suicidar”:  
microformas de Adília Lopes**  
Gonçalo Duarte
- 109   **Forme brève et nostalgie du récit dans *L'autofictif*  
d'Éric Chevillard**  
Guillaume Bellon
- 131   **Microcuento – Speed Dating literario**  
Paulina Nalewajko
- 139   **“Uma macieira que dá laranjas”: a microficção de  
Rui Manuel Amaral**  
Rita Patrício
- 149   **From Flash Fiction to Nano-Literature**  
Ziva Ben-Porat

# INTRODUÇÃO

A GENERALIZAÇÃO DOS NOVOS MEDIA (*INTERNET, videogames, DVD, etc.*) e de novos suportes físicos para a escrita (ecrãs de telemóvel e de computador, Twitter) desencadeou um vasto desenvolvimento da produção e de circulação de histórias, criando ao mesmo tempo novos constrangimentos físicos e novas “linguagens” que vieram modificar as formas e os géneros literários tradicionais (romances, novelas, contos). As novas práticas materiais de produção textual permitiram a criação de formas narrativas minúsculas que circulam em livro e na imprensa escrita, mas também em *blogs, e-books* e telemóveis (literatura digital). Daí a reativação da criação e do consumo de narrativas breves e ultrabreves, que surgiram há cerca de cem anos no contexto do modernismo, das vanguardas e da cultura de massas.

Organizado no âmbito do projeto de investigação *Mutações do conto nas sociedades urbanas contemporâneas: exuberância e minimalismo*, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, o Simpósio Internacional *Microcontos e outras microformas* reuniu no Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho, em Braga, nos dias 6 e 7 de outubro de 2011, especialistas e estudiosos de micronarrativas em português, francês, espanhol e inglês. Vindos de Espanha, França, Brasil, Polónia, Tunísia, Israel e, obviamente, Portugal, debateram um conjunto de questões levantadas pelos microcontos, com o

7

INTRODUÇÃO

objetivo de identificar e analisar os novos ou renovados regimes de escrita e de leitura que estão em jogo nas narrativas hiperbreves. O simpósio constituiu um espaço de diálogo onde se encontraram diferentes percepções deste fenómeno, solidárias de artes, *media* e projetos vários, que determinam aceções heterogêneas do termo. Ao compilar, das intervenções apresentadas no Simpósio, aquelas que se debruçam sobre micronarrativas literárias, esta publicação resulta de um deli- neamento que salienta, no seio das microformas, o valor intrínseco e o alcance representativo do objeto literário.

Reconhecendo a insuficiência de uma definição quantitativa em número de palavras ou caracteres, os estudiosos dos microcontos tentam isolar os elementos capazes de fundamentar uma definição conceptual, trabalho que é realizado no âmbito do debate sobre a autonomia do género. Esta problemática convoca as questões, frequen- temente associadas, da transgeneracidade e da narratividade. Muitas intervenções abordam a relação do microconto com outras formas, textos e géneros literários. Como seria de esperar, o conto merece particular relevo num colóquio organizado no âmbito de um projeto especialmente interessado nas configurações da relação do microconto ao conto. São também analisadas as conexões do microconto, ou melhor, da *micronouvelle*, com outras microformas, incluindo *headlines* e *faits divers*. Tais relações registam a dimensão transsemiótica e intermedial das micronarrativas, nomeadamente em formato digital.

Para lá da diversidade das obras e dos autores e das perspetivas de análise, as intervenções no simpósio *Microcontos e outras microformas* apontam determinadas características recorrentes desta forma ou género: o minimalismo, a instantaneidade, o carácter experimental, o(s) hibridismo(s), a intervenção do leitor (interativa ou não) e, aquela que é talvez a mais saliente: o impacto, o choque, o coice – impacto sobre o leitor, choque representado ou significado, coice de mula que denega a urbanidade dos microcontos.

Agradecemos a todos os participantes a elevada qualidade dos tra- balhos apresentados e o participativo debate que nos proporcionaram. Um agradecimento especial à Professora Ziva Ben-Porat, consultora deste projeto, pelas suas estimulantes e perspicazes observações. Agradecemos, ainda, ao Centro de Estudos Humanísticos, instituição



de acolhimento deste projeto, e à sua diretora, Professora Ana Gabriela Macedo, pelo apoio constante à realização deste evento.

*Cristina Álvares*

*Maria Eduarda Keating*

Universidade do Minho, maio de 2012



# **“LA COZ DE LA MULA”. FRONTERAS GENÉRICAS EN *HISTORIAS* MÍNIMAS<sup>[1]</sup> DE JAVIER TOMEIO**

Anna Sawicka

UNIVERSIDAD JAGUELÓNICA

## **Introducción**

11

**CONTRA LA EXHAUSTIVIDAD LENTA Y GENEROSA DE LOS GÉNEROS LARGOS**, la forma breve opone el impacto: la luz del relámpago frente a las alter-  
nancias interminables de sol y luna, propias de dramas, novelas y  
poemas. Tomeo caracteriza el impacto del modo siguiente: “La coz de  
la mula es mucho más fuerte y peligrosa que la coz del caballo. Hace  
más efecto. Es peor la coz de la mula porque está más concentrada,  
porque su pata es más corta” (Tomeo, 1997: 3).

Luego Tomeo declara, siguiendo la misma estrategia argumen-  
tativa: “...yo no pretendo nada más que impactar con lo que tengo que  
decir...” (*ibidem*). Producir el impacto es un privilegio de obras breves,  
independientemente del género al cual pertenecen, siempre cuando  
reúnen cuatro condiciones necesarias: intensidad, concentración,  
rapidez y brevedad. El impacto es como una explosión que produce  
de golpe gran cantidad de luz que alumbra al destinatario, y al mismo  
tiempo le revela la otra cara de la realidad (Sawicka, 2011: 108).

Consciente del poder del impacto, Javier Tomeo utiliza esta estrate-  
gia en varias obras suyas. La que más a menudo ha llamado la atención

.....  
“LA COZ DE LA MULA”.  
FRONTERAS GENÉRICAS  
EN *HISTORIAS MÍNIMAS* DE  
JAVIER TOMEIO  
.....

Anna Sawicka

<sup>1</sup> Esta obra se publicó en Polonia en 2009 (Tomeo, 2009).

de la crítica (Andrés-Suárez, 1994; Calvo Carilla, 2008; Valls, 2008), por su carácter ambiguo, es la antología *Historias mínimas* (Tomeo, 1996). Últimamente fue comentada por Irene Andrés-Suárez en un estudio titulado “La obra breve de Javier Tomeo” (Andrés-Suárez, 2010), como ejemplo de mestizaje genérico. Las fronteras généricas borrosas de las piezas que reúne este volumen permiten interpretarlas como género híbrido: ni dramático, ni narrativo. Irene Andrés-Suárez coincide con varios críticos (Calvo Carilla, 2008; Valls, 2008) en llamar “microrrelatos” (o: “microrrelatos de estructura teatral”) a las obras dialogadas que contiene dicha antología, aunque también las caracteriza como “dramas condensados”, “minipiezas teatrales de carácter narrativo” o, más neutralmente, “microficciones”. Es harto significativa esta abundancia terminológica. Echa una nueva luz sobre las fronteras généricas movedizas. Preguntado por la calificación de estas “historias”, el autor de las mismas vacila. Las llama “textos” o “pequeños poemas en prosa que no pasan por una etapa del argumento” (Tomeo, 1997: 4). En una ocasión los bautiza con el nombre de “microteatro psicopático” (Tomeo, 1996: 8); en otra: “textos que, originalmente, no fueron escritos para la escena” (Bokos, 1997).

## 1. *Historias mínimas* como microcuentos

Se puede aducir varios argumentos contra la calificación genérica de microficciones tomeanas como “microdramas”. Enumeremos los más importantes.

### 1.1. Primero

No corresponde a estas piezas ningún lugar consagrado por la tradición en la práctica teatral, por su reducida extensión. Destinados a representarse en mucho menos de una hora, incluso en pocos minutos (en YouTube la “historia” XXI dura 1.24; XXII: 1.49; XXXIV: 4.43; XXXVIII: 9.46), se resisten a un montaje teatral en condiciones normales.

**Contraargumento:** a pesar de “la evidente dificultad de encontrar un espacio apropiado para su desarrollo en escena” (Peral Vega,

2008: 1267), algunas microficciones tomeanas fueron escenificadas como piezas independientes. Nuevos medios, tales como la televisión o Internet<sup>[2]</sup> ofrecen, entre “anuncios publicitarios, cortos cinematográficos y tráilers” (Ródenas de Moya, 2008: 8), un espacio propicio para todo tipo de experimentos visuales, sin la necesidad de reunir en el mismo lugar y a la misma hora un público suficientemente numeroso para que el espectáculo breve pueda funcionar. El único defecto de este tipo de realización es su carácter efímero. En cuanto a la recepción, ésta se convierte en un acto solitario, cuyo carácter no difiere esencialmente de un acto de lectura. A lo sumo, puede atraer a la pantalla a varios solitarios.

## 1.2. Segundo

Textos que carecen de exposición, nudo y desenlace no tienen esta “cualidad por la que un texto dramático, al ser puesto en escena, deja de ser mera literatura para convertirse en un espectáculo propiamente teatral” (Estébanez Calderón, 1996: 1021).

**Contraargumento:** Patrice Pavis, constatando la crisis de factores clásicos del drama que se produce en la época actual (diálogos, conflicto, situación dramática y personajes), reconoce que ahora ya vale todo: “Todo texto es teatralizable a partir del momento en que lo utilizamos en el escenario” (Pavis, 1998: 470). Sin embargo, se puede insistir en que es indispensable que el núcleo del drama sea el conflicto, entendido como enfrentamiento de “dos o más personajes, dos o más visiones del mundo, o varias actitudes frente a una misma *situación*” (*idem*: 90). Sanchis Sinisterra en el libro *Dramaturgia de textos narrativos* enumera otros tres parámetros necesarios de la acción teatral: complejidad, dinamismo y progresividad (Sanchis Sinisterra, 2003: 73). Aunque microficción no reúne estos requisitos, recompensa la atrofia del primero y tercero con la hiperbolización del segundo. También cumple la condición suficiente, que según Sanchis Sinisterra es la progresividad:

<sup>2</sup> P. ej. en YouTube encontramos varias “historias” de Tomeo. A título de ejemplo, cito varias páginas web en la Bibliografía.

“En último término, casi el único principio que podría aplicarse a la acción dramática sería: «Algo debe crecer». No es preciso que ocurran muchas cosas, pero «algo debe crecer»” (*idem*: 97). Debemos reconocer que sin exposición, nudo y desenlace el crecimiento (progresividad) es posible, gracias a la estrategia del impacto.

### 1.3. Tercero

Al ser publicadas en un libro, las minificciones adquieren carácter autónomo, destinado principalmente a la lectura. Antes de llegar al público teatral – si es que llegan –, encuentran destinatarios en el público lector, como “teatro leído” (Estébanez Calderón, 1996: 1027).

**Contraargumento:** el acto de lectura también puede convertirse en un espectáculo. En los años setenta, Tomeo convocaba sus propias “asambleas”, improvisando un teatro deambulante. Éste era el origen oral de *Historias mínimas* que, antes de ser publicadas, ya eran conocidas en forma de relatos orales. Javier Tomeo las interpretaba personalmente para sus amigos, como testimonia su editor, Jorge Herralde:

Tomeo frecuentaba entonces, empezando por la mañana, un circuito de bares alrededor de las Ramblas y la Plaza Cataluña (...) que conformaban lo que él bautizó como «el polígono mágico».

Y no fallaba: en algún momento del trayecto, Tomeo, con mayor o menor esfuerzo, conseguía acorralar a alguien de la pandilla, sacaba cuartillas del bolsillo y le leía sus «textos psicopáticos», muchos de los cuales aparecieron años después en un volumen titulado *Historias mínimas*. Puro Tomeo ya, escueto, inquietante, esencial. (Herralde, 1996: 7)

### 1.4. Cuarto y definitivo

A pesar de su forma dialogada, las minificciones reúnen también tres condiciones estructurales suficientes del microrrelato, formuladas por Fernando Valls (Valls, 2008: 3): se concentran en un mínimo detalle – en este caso, una situación –, arrancan de inmediato y acaban al

instante. En vez de recurrir a contraargumentos, veamos un ejemplo procedente del libro comentado:

XXI.

*Los dos esqueletos, con los huesos blanqueados por el sol, conversan sentados al socaire de la pared del cementerio.*

ESQUELETO A. Oye.

ESQUELETO B. Dime.

ESQUELETO A. Lo peor que podemos hacer es desanimarnos.

ESQUELETO B. Sí, eso sería lo peor.

ESQUELETO A. Vendrán tiempos mejores, estoy seguro de eso.

ESQUELETO B. ¡Oh, desde luego! ¡Vendrán tiempos mejores!

ESQUELETO A. Se trata de saber esperar.

ESQUELETO B. Sí, se trata de eso.

ESQUELETO A. Los árboles volverán a ser verdes.

ESQUELETO B. Eso es: verdes. Y cantarán otra vez los pájaros.

ESQUELETO A. ¡Ah, qué agradable será entonces vernos regresados a la carne!

ESQUELETO B. ¿Crees que regresaremos también a la carne?

ESQUELETO A. ¿Quién lo duda?

ESQUELETO B. (*Nostálgico.*) Eso sería estupendo.

ESQUELETO A. (*Tras una breve pausa.*) ¿Cómo te llamabas antes?

ESQUELETO B. Juanito.

ESQUELETO A. ¡Anda pues, Juanito! ¡Levanta el corazón!

ESQUELETO B. (*Mirando a través de sus costillas.*) ¿Qué corazón?

ESQUELETO A. (*Reconsiderando la situación, con acento súbitamente desesperanzado.*) La verdad es que hicimos mal muriéndonos.

ESQUELETO B. Sí, hicimos mal.

ESQUELETO A. Perdimos el corazón.

ESQUELETO B. Sí, lo perdimos.

ESQUELETO A. Eso fue, sin duda, lo peor.

*Silencio. El ESQUELETO B sopla a través de su propia tibia y brota una suave melodía, que ondula apenas la cabeza de las ortigas. Al conjuro de la música, las serpientes de hace cien años – apenas un rosario de menudas placas óseas – tratan inútilmente de erguirse como en los viejos tiempos de la ponzoña fulminante. (Tomeo 1996: 57-58)*

15

.....  
"LA COZ DE LA MULA".  
FRONTERAS GENÉRICAS  
EN HISTORIAS MÍNIMAS DE  
JAVIER TOMEO

.....  
Anna Sawicka

La situación en la “historia” presentada es una conversación trivial que baraja una serie de tópicos, como “vendrán tiempos mejores”; “hay que esperar”, “no desanimarse”, “levantar el corazón”. La historia **arranca de inmediato**: los esqueletos “sentados al socaire de la pared del cementerio” empiezan a hablar, dándose ánimos, pero la evidencia de su muerte definitiva e irrevocable les obliga a **acabar al instante**. Aparte del contraste entre el optimismo barato y una evidente falta de motivos en que fundamentarlo, la sorpresa añadida que ofrece esta microficción es el juego irónico entre “puedo” y “quiero”: los esqueletos pertenecen al mundo abstracto, no exento de dimensión poética, donde **pueden** realizar unos modestos milagros (desperar las serpientes de hace cien años), pero esto no les hace ninguna ilusión, ya que ellos sólo **quieren** regresar a la carne.

## 2. *Historias mínimas* como género teatral

Durante el III Simposio Internacional de Hispanistas celebrado en Varsovia en el año 2010, comparé *Historias mínimas* de Tomeo con las publicaciones semejantes de dos autores de microdramas: Juan Mayorga (*Teatro para minutos*, 2001) y Joan Brossa (*Poesía escénica. Strip-Tease y Teatro Irregular*, 1966-1967). Los dos últimos son dramaturgos reconocidos por la crítica, mientras que Tomeo no suele escribir directamente para el teatro, aunque varias obras suyas han llegado a los escenarios dentro y fuera de España, adaptadas por directores teatrales, y a veces también por el propio autor. ¿Cuáles son los factores estructurales que permiten comparar *Historias mínimas* con otras colecciones de piezas breves, las de Juan Mayorga y de Joan Brossa? Analizadas desde la óptica teatral, las obras demuestran poseer una serie de características comunes (Sawicka, 2011: 103-104): tienen carácter antológico; ofrecen al lector breves textos dialogados que no se relacionan entre sí (2.1.); fueron sometidos a la experiencia de puesta en escena (2.2.); motivaron a sus autores a la autoreflexión, expresada en forma de abundantes autocomentarios metateatrales y metaliterarios (2.3.); fueron concebidas en un largo y paciente proceso de gestación (2.4.). Desarrollemos estos cuatro puntos.



## 2.1. Carácter antológico

Una interesante característica que ofrece el microgénero dialogado es la autonomía de cada pieza. Aunque cada elemento se ofrece a las combinaciones más o menos arbitrarias, las “historias” no se encadenan ni subordinan a ninguna lógica interna. La homogeneidad y cohesión de la colección recopilada en un volumen es de tipo estético y filosófico.<sup>[3]</sup> No se puede confundir *El nuevo bestiario* (fábulas alegóricas) con *Historias mínimas* (dramas condensados), pero es de menor importancia si este último volumen consta definitivamente de 42 o 44 piezas. Irene Andrés-Suárez interpreta las piezas breves de Tomeo como obra sobre la “deshumanización del mundo moderno” y encuentra en ellas “un auténtico muestrario de los problemas que aquejan al hombre de hoy” (Andrés-Suárez, 2010: 127), pero ésta es una característica demasiado general y al mismo tiempo deficiente, por omitir lo esencial de este libro: la filosofía de la permanente insaciedad y la estética ideada como un juego de convenciones. En cuanto a los temas, más o menos fortuitos y anecdóticos, algunos inspirados por la realidad, otros puramente metaliterarios o metateatrales, el escritor mismo advierte al destinatario que no busque en ellos ningún mensaje. En uno de sus autocomentarios destaca el carácter provocativo de la obra, creada contra la “infinita grisura del realismo social para escándalo o mofa de los conspicuos editores de la época” (Tomeo, 1996: 8). En otro lugar, indica una pista falsa: da crédito a la declaración de Tomeo sobre “automatismos psíquicos” que rigen el comportamiento de sus criaturas (Andrés-Suárez, 2010: 125), aunque su evidente sentido común y la construcción demasiado sofisticada para ser inconsciente hacen dudar de sus raíces surrealistas. Si recordamos la compleja estructura de la “historia” XXI, veremos que el objetivo oculto de este “automatismo” se orienta a la ridiculización deliberada de la mediocridad humana, inmune al paso del tiempo y a la muerte. Sin embargo, Tomeo no recurre a palabras

17

“LA COZ DE LA MULA”.  
FRONTERAS GENÉRICAS  
EN HISTORIAS MÍNIMAS DE  
JAVIER TOMEIO

Anna Sawicka

<sup>3</sup> El autor anónimo de la página Web del Instituto Cervantes en Toulouse no comparte esta constatación y opina que “historias” sólo se distinguen por la forma: “[Tomeo es] un maestro del cuento, que reúne en colecciones por su forma (*Historias mínimas*), por su tema (*Problemas oculares*), su moral (*Cuentos perversos*), o su simbolismo (*Zoopatías y zoofilias*)” (AA, Javier Tomeo).

mayores. Al revés, los desdichados protagonistas de esta minificción son igual de limitados mirando la vida desde la otra orilla como cuando la disfrutaban en su propia carne. Desde luego, su impacto no se reduce al resumen ofrecido por Irene Andrés-Suárez que lee en esta historia una alegoría de la muerte (*idem*: 127). En realidad, todo lo que dicen los esqueletos se refiere a la vida. La muerte es sólo un catalizador que obliga a los protagonistas a revelar sus miserias.

## 2.2. Puesta en escena

Aunque no son textos incompletos o inacabados, su facilidad combinatoria sugiere el carácter fragmentario, la atomización (Losco, 2009: 79-80) e impone a la antología la forma de un laberinto en construcción, un proyecto abierto que invita a colaborar a quien sepa “descubrir pasadizos que comuniquen unos textos con otros” (Mayorga, 2001: 7). Nunca se llegaron a poner en escena todas las 44 *Historias mínimas* de Tomeo, aunque fueron documentados por lo menos dos montajes teatrales basados en este libro: en 1997 en el Festival Sitges Teatre Internacional, por el Centre Dramàtic del Vallès (Bokos, 1997), y en el festival OFF de Avignon, en Toulouse (Andrés-Suárez, 2010: 141). Procediendo a la adaptación, los realizadores se tomaron la libertad de seleccionar, agrupar y conectarlas, según sus propios criterios y objetivos.

En el ensayo mencionado, Irene Andrés-Suárez, después de enumerar tales elementos formalmente teatrales de *Historias mínimas* como didascalias y diálogos (*idem*: 127-136), pasa a analizar elementos narrativos de la antología que, según su opinión, imprimen su carácter de una manera mucho más decisiva que los elementos estructurales dramáticos expuestos anteriormente. Analizando las acotaciones, la investigadora demuestra la presencia de una voz narrativa, de profundo sentido metafórico, que sobrepasa las necesidades funcionales de la representación y que formula observaciones subjetivas irrerepresentables y al mismo tiempo funcionalmente imprescindibles, porque a menudo contienen la clave de interpretación del texto (*idem*: 136-137). La investigadora pasa por alto dos consecuencias inmediatas del carácter híbrido de las piezas. Primero: las metáforas no proporcionan un argumento a favor de su narratividad, sino que las convierten en

“pequeños poemas en prosa” (Tomeo, 1997: 4). Segundo: la narratividad entendida como focalización exterior a la obra (Estébanez Calderón, 1996: 1021) es un efecto secundario de la combinación de varias piezas. Además, la fragmentación permite introducir valores tan preciados por la estética posmoderna como pluralidad, ruptura, multiplicación de puntos de vista, ambigüedad y heterogeneidad (Lescot & Sarrazac, 2009: 80-81).

Alberto Bokos, director de la adaptación presentada en Sitges, basada en 30 historias, para focalizar la obra introdujo un personaje y un nuevo elemento escenográfico. El protagonista central, añadido por el director-guionista, abre las puertas que le llevan a explorar su imaginación, su memoria y su deseo, a través de los personajes tomeanos (Bokos, 1997). El hilo conductor es la muerte: en la interpretación de Bokos *Historias mínimas* se convierten en “muertes mínimas”.

### 2.3. Autorreflexión

19

Todos los comentarios citados hasta este momento sobre la obra destacan su carácter experimental. Este es el motivo por el cual las mini-ficciones de Tomeo se prestan con facilidad a las realizaciones poco convencionales, ya que ofrecen un verdadero “laboratorio de escritura teatral” (Losco, 2009: 79), consecuencia, a su vez, del espíritu transgresor, de provocación contra las formas teatrales viejas y gastadas. Javier Tomeo confesó haber creado los extraños protagonistas de sus “historias” contra la “infinita grisura del realismo social para escándalo o mofa de los conspicuos editores de la época” (Tomeo, 1996: 8).

.....  
 “LA COZ DE LA MULA”.  
 FRONTERAS GENÉRICAS  
 EN *HISTORIAS MÍNIMAS* DE  
 JAVIER TOMEIO  
 .....

Anna Sawicka

### 2.4. Obra que progresa

La antología *Historias mínimas* de Javier Tomeo fue publicada por primera vez en 1988 y reeditada en una versión ampliada en 1996, pero, como recalca Irene Andrés-Suárez, Tomeo iba ofreciendo las muestras de esta obra en publicaciones periódicas a partir del año 1972, puliendo y cicelando la forma hasta conseguir un efecto satisfactorio (Andrés-Suárez, 2010: 122, 124), contundente y conciso, conforme al principio

de “la economía del lenguaje” que siempre le ha inclinado más a “la concisión” que a “la pirotecnia” verbal (Tomeo, 1997: 3). La historia de la escritura del libro es un argumento más a favor de su carácter acabado, pero no cerrado: el texto se abre ante los lectores, ofreciéndoles unos caminos que pueden seguir a su antojo, según su temperamento, sus experiencias vitales y sus hábitos culturales.

## Conclusión

Inspirados por varias lecturas documentadas de *Historias mínimas* de Javier Tomeo, hemos recorrido el libro en dos sentidos opuestos, pero no contradictorios: desde la narratividad a la dramacidad, y al revés, para evidenciar la ambigüedad de varios textos reunidos en un solo libro. Hay que reconocer que la aparente simplicidad de la forma no facilita su interpretación. La primera pista, indicada por el mismo autor, fue el impacto – estrategia que borra la diferencia entre microcuentos y microdramas. El segundo punto de referencia fue la riqueza terminológica, que en vez de resolver dudas, produce mayor confusión. Finalmente, la confrontación entre una lectura narrativa frente a una lectura teatral, inclina a optar por una interpretación dialéctica que delega la decisión genérica en cada lector particular. La forma ambigua reclama la implicación del lector. Cada acto de lectura permite que estas “historias” abandonen la zona genérica fronteriza y se petrifiquen momentáneamente en un género – narrativo, dramático o poético –, para volver luego a su amorfismo esencial.

## Referencias

- AA, *Javier Tomeo* [en línea], disponible en <http://toulouse.cervantes.es/imagenes/file/biblioteca/autores/javier%20tomeo.pdf>, consultado el 14/09/2011.
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene (1994), “Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimo”, *Lucanor*, n.º 11, pp. 69-82.
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene (2010), “La obra breve de Javier Tomeo”, in Irene Andrés-Suárez & Antonio Rivas (eds.), *Cuadernos de narrativa. Javier Tomeo*, Madrid, Arco/ Libros, pp. 119-141.

- BOKOS, Alberto (1997), *Historias mínimas de Javier Tomeo*, Sitges, Programa de mano.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (1996), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial.
- CALVO CARILLA, José Luis (2008), “El Tomeo más breve y la herencia de Kafka”, *Ínsula*, n.º 741, pp. 28-31.
- HERRALDE, Jorge (1996), “Nota del editor”, in Javier Tomeo, *Historias mínimas*, Barcelona, Anagrama, p. 7.
- LESCOT, David & Jean-Pierre SARRAZAC (2009), “Fragment / Fragmentació / Tall de vida”, in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lèxic del drama modern i contemporani*, trad. Nàdia Casellas, Barcelona, Institut de Teatre, pp. 80-86 [2005].
- LOSCO, Mireille (2009), “Forma breu”, in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lèxic del drama modern i contemporani*, trad. Nàdia Casellas, Barcelona, Institut de Teatre, pp. 77-80 [2005].
- MAYORGA, Juan (2001), *Teatro para minutos*, Ciudad Real, Ñaque.
- PAVIS, Patrice (1998), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, trad. Jaume Melendres, Barcelona, Paidós.
- PERAL VEGA, Emilio (2008), “Mayorga”, in Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro breve en España*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, pp. 1267-1269.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2008), “Contar callando y otras leyes del microrrelato”, *Ínsula*, n.º 741, pp. 6-9.
- SANCHIS SINISTERRA, José (2003), *Dramaturgia de textos narrativos*, Ciudad Real, Ñaque.
- SAWICKA, Anna (1997), “Wielki teatr Ńwiata według Javiera Tomeo” [El gran teatro del mundo según Javier Tomeo], *Dekada Literacka*, n.º 136, p. 5.
- SAWICKA, Anna (2011), “El impacto como móvil transgenérico del teatro postmoderno”, in Urszula Aszyk (ed.), *Especificidad del texto dramático y la puesta en escena: dependencia o autonomía*, Warszawa, Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego, vol. II, pp. 103-111.
- TOMELO, Javier (1996), *Historias mínimas*, Barcelona, Anagrama [1988].
- TOMELO, Javier (1997), “Usidlić czytelnika. Z Javierem Tomeo rozmawia Anna Sawicka” [entrevista<sup>[4]</sup>], *Dekada Literacka*, n.º 136, pp. 3-4.

<sup>4</sup> Cito esta entrevista según el borrador inédito, traducido por mí al polaco para la publicación en la revista *Dekada Literacka*.

TOMEIO, Javier (2009), *Minihistorie*, introd. y trad. Anna Sawicka, Kraków, Księgarnia Akademicka.

VALLS, Fernando (2008), “Últimas noticias sobre el microrelato español”, *Ínsula*, n.º 741, pp. 2-3.

XXI. Historia mínima de Javier Tomeo animada por GABINETE DE CRISIS (UN PROGRAMA DE TELEVISIÓN QUE NO VERÁ EN TELEVISIÓN), Arturo Bastón, Kikol Grau y Félix Pérez-Hita, Barcelona, 1:26 [en línea], disponible en [http://www.dailymotion.com/video/x3uorh\\_esqueletosgabinetedecrisis\\_shortfilms](http://www.dailymotion.com/video/x3uorh_esqueletosgabinetedecrisis_shortfilms), consultado el 14/09/2011.

XXII. Historia mínima de Javier Tomeo animada, dibujos y voz de Ricardo Pérez-Hita Carrasco, animación de su tío Félix. Se emitió dentro del documental “Javier Tomeo desde lo más profundo de su corral”, 1:49 [en línea], disponible en [http://www.youtube.com/watch?v=GglIB\\_sHcOA&NR=1](http://www.youtube.com/watch?v=GglIB_sHcOA&NR=1), consultado el 14/09/2011.

XXXIV. Historias mínimas de Javier Tomeo animadas por Félix Pérez-Hita, interpretación y caracterización de Tomás Odión, 4:43 [en línea], disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=T4ehZkqvzyc&feature=related>, consultado el 14/09/2011.

XXXVIII. Historia mínima de Javier Tomeo representada por el Grupo Pingarilaina en Ansó, 27/07/2004, traducida al aragonés por Luis Hortas, 9:46 [en línea], disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=buZXFpiz-Bk>, consultado el 14/09/2011.

# EL TÍTULO EN LA MINIFICCIÓN DE JOSÉ MARÍA MERINO. ENSAYO DE UNA TIPOLOGÍA

Begoña Díez Sanz

UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

DESDE LA PERSPECTIVA DE LA SEMIÓTICA TEXTUAL EL TEXTO SE DEFINE EN RAZÓN DE SU OPERATIVIDAD, ya que pone de manifiesto no sólo la función social del texto sino también el valor que el sistema cultural le pueda atribuir. El microrrelato, nacido del modernismo y consolidado bajo el amparo ideológico y pragmático de la posmodernidad, en cuanto resultado de las condiciones comunicativas, estéticas e ideológicas del posmodernismo, propone una realidad comunicativa, lingüística y estética de lo breve, con una existencia discursiva que ofrece una serie de posibilidades para su difusión, no sólo a través del medio editorial convencional sino también en los medios de comunicación social, como internet, la radio, revistas o en la prensa escrita.

La cuestión principal que me he planteado explicar es si el título del microrrelato forma parte del propio texto sin ningún tipo de jerarquización textual en la que unos elementos destacarían por encima de otros en lo que a su funcionalidad se refiere, o si por el contrario se le puede asignar, aun formando parte de una macroestructura, “una importante función cognitiva para la comprensión del texto” (Van Dijk, 1978: 168-169). Es decir, si el título orienta o encamina al lector hacia una lectura determinada, en cuyo caso, supone cuestionarse si la recepción correcta de los textos depende del entramado paratextual, ya que el grado de paratextualidad es muy reducido en la minificción.

23

EL TÍTULO EN LA  
MINIFICCIÓN DE  
JOSÉ MARÍA MERINO.  
ENSAYO DE UNA TIPOLOGÍA

Begoña Díez Sanz

La titulación en el microrrelato formaría parte misma del texto que a su vez “se muestra separable en cierta manera de él ya que es el portavoz de las intenciones del autor” (Trabado Cabado, 2004: 225), puesto que la relación que se establece es de interdependencia entre ambos, ya que el título posee una dimensión autónoma pero no autotélica, por lo que no hay que hablar de independencia respecto del texto sino de interdependencia y de relación dialéctica entre ambos. Considero por lo tanto que el título en la minificción no se articula como un elemento paratextual situado fuera del cuerpo del texto, sino como parte de éste, con su propia literariedad, que junto con el co-texto formarían una unidad narrativa, valorándolo como un microtexto autónomo pero no independiente, ya que no sólo identifica al microrrelato sino que además influye en su lectura.

Umberto Eco (1985) apunta la idea de que un título ya es una clave interpretativa, y en el caso concreto de la titulación en el microrrelato, el título funciona como una pieza fundamental dentro del mismo, puesto que tampoco es el texto el que se encargaría de completar el significado pleno del título, sino que se encontrarían en una relación de interdependencia en la que formarían una unidad casi indisoluble de manera que, como afirma Aznar Anglés:

El título va dialogando con la obra y se va cargando necesariamente de significado – cualquier aspecto del texto se carga de sentido, pues en eso consiste la lectura-, de manera que al final ya no podemos considerarlo como simple paratexto: el título queda asumido al propio texto de la obra, entendido éste como el conjunto significativo de la misma (2004: 265).

Es posible relacionar la función que el título y el fenómeno de la intertextualidad desempeñan dentro de la minificción, y es la de favorecer la interpretación del texto que la elipsis puede oscurecer. Los microrrelatos tienden a comenzar *in medias res*, sin un espacio discursivo ni textual para que el lector pueda contextualizar la historia, por lo que el título puede proporcionar unas directrices interpretativas que favorezcan esa necesidad de “rellenar huecos” por parte del lector, que deberá realizar forzosamente una *close reading* para poder hacer un uso adecuado de esas claves interpretativas que el escritor deliberadamente deja sugeridas. Asimismo, la referencialidad que este



género establece con otros textos permite establecer la contextualización de su universo referencial evitando así el desarrollo discursivo del mismo, lo que también exigirá un conocimiento previo por parte del lector que le permita redireccionar el horizonte de expectativas que del hipotexto pueda tener para poder establecer una nueva concepción interpretativa del hipertexto.<sup>[1]</sup>

A pesar de su brevedad narrativa, estos microtextos o *nanocuentos*<sup>[2]</sup> poseen una estructura propia empezando ya por el mismo título, de cuya lectura no se puede prescindir, dándole al lector pautas para una reconstrucción y contextualización adecuada de lo que está leyendo o proponiéndole unas expectativas que el microrrelato, en un sentido unitario, romperá violentamente rematando de forma instantánea en un final insólito o inesperado. De manera que, en la construcción del título del microrrelato la elipsis del texto puede ser descifrable en el propio título del mismo, es decir, puede proporcionar al lector datos informativos o elementos narratológicos de los que prescinde el texto<sup>[3]</sup>, como por ejemplo, referencias espacio-temporales, como se puede observar en el microrrelato “Después del accidente”, cuyo título estaría cumpliendo una función informativa respecto de la historia narrativa, ya que la información que le aporta al lector de las coordenadas temporales ficcionales desde las que debe situarse favorece la economía lingüística en el co-texto, lo que unido al desenlace de los acontecimientos, se convierte en el eje vertebrador del efecto de este microrrelato:

No sientes el silencio de la noche porque dentro de ti continúan vibrando todos los sonidos del accidente, el chirrido del frenazo, el golpe contra la barrera, el retumbar del vehículo al despeñarse. Y escuchas el murmullo de la radio, una voz ininteligible, mientras la luz cada vez más débil de los faros hace brillar la escarcha en los matorrales. Hay también otros

<sup>1</sup> Siguiendo la terminología teórica de Genette (1989).

<sup>2</sup> Denominación preferida por el propio autor.

<sup>3</sup> Como muestra, aunque en grado extremo, es de obligada mención el conocido microrrelato de Luisa Valenzuela (1975), recogido en *Aquí pasan cosas raras. Cuentos*, titulado “El sabor de una media luna a las nueve de la mañana en un viejo café de barrio donde a los 97 años Rodolfo Mondolfo todavía se reúne con sus amigos los miércoles por la tarde”, cuyo texto es simplemente “– Qué bueno”.

brillos y, desde el lugar que ocupa tu cuerpo, caído fuera del coche, comprendes de repente que son los reflejos de esa iluminación escasa en unos ojos. “¡Laura!”, exclamas aterrorizado, incorporándote. Entonces los ves. Sobre sus uniformes reluce la fosforescencia de unos cascos que parecen enormes y extraños en la negrura. “No te preocupes por ella”, dice el más alto, con voz serena, “eres tú quien debe venir con nosotros. Ella está viva”. (Merino Sánchez, 2007: 29)

La semántica, por su parte, permite establecer una distinción entre los títulos dependiendo de si se busca una lectura connotativa o una lectura denotativa de los mismos, para lo que manejo las nociones de “tema” (corresponde a lo que intuitivamente se puede expresar como aquello de lo que se habla) y “rema” (lo que se dice del tema) provenientes de la Lingüística textual. Es decir, si los títulos aportan información de forma directa, identificable de forma explícita en el texto, o si se está empleando un lenguaje connotativo, lo que supondría que el lector debe inferir el significado de la palabra o frase que constituyen el título, por lo que resulta necesario contextualizarlo en relación con el texto para su coherencia global. Tomemos como ejemplo el microrrelato “Página primera”:

Para intentar descubrirlos debo despertarme en medio de la noche. Me levanto, recorro despacio el pasillo. Nunca enciendo las lámparas, llevo en la mano una linterna pequeña. Su resplandor escaso, subrepticio, me ayuda a encontrarlos, a veces. Con el tiempo he comprendido que viven en lo oscuro como nosotros en la luz. Una noche vislumbré la figura de un hombre sentado al fondo del salón, leyendo el periódico. Otra vez la linterna me permitió atisbar el cuerpo huidizo de una mujer en el recibidor. Otra noche, al pasar ante mi cuarto de trabajo, me pareció que había un bulto sentado delante del ordenador. El tiempo pasa y ya no puedo recordar si alguno de esos habitantes de la casa en la noche ha escrito en mi ordenador los textos que ahora considero míos. (Merino Sánchez, 2007: 55)

En este texto la palabra “página” implica connotaciones literarias, por lo que el lector va a crearse unas expectativas determinadas sobre el contenido del co-texto, que no verá del todo destruidas puesto que en el microrrelato el narrador se ficcionaliza dentro del texto y habla,

al final, de la posibilidad de que sus textos no hayan sido escritos por él, sino por esos “seres” que dice ver, creando una ambigüedad más que el lector deberá aceptar como una convención literaria propia de este género, y también como elemento fantástico característico de la narrativa ficcional del escritor.

De la misma forma que en el plano sintáctico la elipsis era el fenómeno más significativo, en el semántico tomo como referencia el concepto de Empson de ambigüedad, que partiendo de la afirmación de que “el lenguaje literario connota al menos tanto como denota”, llega a la conclusión de que “no hay coincidencia entre el significado literal y el literario” (Valles Calatrava, 2002: 217), es decir, que el título, y aún de manera más clara el título en el microrrelato va a tener una dimensión polisignificante y no siempre va a cumplir las expectativas que semánticamente promete, de ahí la importancia de esa relación de interdependencia y dialógica para su interpretación. Esto me permite establecer una diferencia entre títulos que se pueden denominar “engañosos”, que serán aquellos que anuncien unas expectativas que después no se vean cumplidas en el texto, lo cual siempre responderá claramente a una intencionalidad autorial, y títulos que tengan un valor catafórico, que anuncian algo que después va a aparecer en el texto. Véanse “Cien” (*ibidem*: 52) y “Cuento de verano” (*ibidem*: 112) respectivamente para ejemplificar esta diferenciación:

#### CIEN

Al despertar, Augusto Monterroso se había convertido en un dinosaurio. “Te noto mala cara”, le dijo Gregorio Samsa, que también estaba en la cocina.

#### CUENTO DE VERANO

Ellos son de agua, el viento los hace aparecer entre las olas, con el mar batido, hombres de agua, mujeres de agua, niños de agua. De agua sus rostros, sus brazos, de agua esos cuerpos que, de repente, nacen en las crestas de espuma. Los niños son los más osados, llegan corriendo al borde. A veces, un niño corre demasiado y sale fuera de la ola que lo sustenta. La arena lo devora. Acuden entonces las madres, forman una fila entre la espuma, gritan. También a menudo una madre llega demasiado lejos. La arena la devora. Yo soy la arena.

El primero de los títulos supone una ruptura total de las expectativas del lector con una función meramente informativa de la ubicación del microrrelato dentro de la ordenación numérica dentro de la obra a la que pertenece: *Días imaginarios* (Merino Sánchez, 2002), por lo que no aporta ninguna información acerca del co-texto y no sería, en términos de Levinson (1985), un *true title*. Es un microtexto con muy poca entidad, no aporta información respecto del co-texto ni ofrece al lector pautas orientativas de lectura, mientras que en “Cuento de verano”, el título establece una vinculación con su co-texto de expansión catafórica con una funcionalidad como indicador genérico.

Por lo tanto, me sitúo desde una semántica contextual, aquella “en la que se interpretan frases según el contexto de su enunciación” (Van Dijk, 1978: 51), y una semántica cognitiva, que es la que describe el proceso de una interpretación del texto en el que los conocimientos culturales previos del receptor juegan un papel de gran importancia. El título como microestructura textual se convierte, gracias a la interdependencia y dialogismo que le une al microrrelato, en una macroestructura semántica y en términos de Weinrich, en una “instrucción macrolingüística de expectativas” (Aznar Anglés, 2004: 264).

La dimensión pragmática del título del microrrelato está en relación con el acto comunicativo como contrato de lectura que se realiza entre el texto literario y el lector, y el efecto que causará o que aspira a causar en éste. Son importantes los procesos de comunicación literaria entendida como comunicación estética entre el microrrelato y el lector, comunicación que, por otro lado, es continua, ya que se le está requiriendo una interpretación de signos no siempre evidentes, exigiendo en la recepción de este género un proceso dinámico de interpretación. Desde la perspectiva semiótica admito el valor signífico del título dada la relación referencial entre su significado y su significante, y desde una perspectiva retórica del título se contemplan dos de las tres categorías de los modos de persuasión de la Retórica clásica, que son el *movere* y el *delectare*, no siendo entre ellas excluyentes si se tiene en cuenta tanto la figura del orador (autor), en lo que a los recursos retóricos que empleará en la construcción del título se refiere, y también la figura del público (lector), que es a quien va dirigido el discurso (título y microrrelato).

Siendo conscientes del hecho de que el propio género de la minificción ya encierra en su propia poética la intertextualidad como una

de las bases de su creación, es conveniente resaltar este aspecto. En la minificción de este autor vamos a encontrar ya en los propios títulos una intensa intertextualidad con otras obras literarias, como *El Quijote* en “La cuarta salida” (*ibidem*: 101), *Romeo y Julieta* en “La verdadera historia de Romeo y Julieta” (*ibidem*: 186), la *Biblia* en “El final de Lázaro” y “Génesis, 3” (*ibidem*: 132 y 142) o cuentos tradicionales como *Cenicienta* en “Ni colorín ni colorado” (*ibidem*: 133).

Es pues, el microrrelato, un género narrativo que no sólo depende del ingenio verbal del escritor, sino también de la lectura efectiva que el receptor del texto haga, que debe realizar estando atento a la carga semántica para no quedarse sólo en el nivel de significado más obvio de las palabras, de manera que tanto al autor como al lector, se les exige cierto grado de virtuosismo intertextual, como el microrrelato “Andrómeda” pone de manifiesto:

Se despierta con esa sensación de cansancio que produce arrancarse de un sueño demasiado profundo y enciende la luz de la mesita. De espaldas a ella, su marido permanece inmóvil, sin duda dormido. Arrastra su mirada perezosa por el techo de la habitación y luego por la pared frontera, hasta encontrar el espejo salpicado de manchas de vejez, un gran objeto que ha llegado hasta ella por la inercia familiar. En el ángulo superior derecho encuentra una gran mancha nueva, y mueve la cabeza para percibirla mejor. Descubre entonces que no es una mancha, sino un reflejo, y un mayor desplazamiento de la cabeza le permite identificar lo que parece un fragmento de voluta amarillenta, acaso metálica. Con lo que todavía es más sorpresa que inquietud, lleva la vista al punto reflejado y comprueba que allí la pared sigue lisa y exenta de adornos. Ahora ya la sorpresa se ha convertido en alarma. Se levanta, se acerca al espejo. El reflejo presenta una pared cubierta por un gran bajorrelieve de formas abigarradas y confusas sobre una cama con ropas de color negro donde se mantiene el bulto de su marido. Acerca más el rostro al espejo y, en lugar de encontrar sus propias facciones aparece una faz ajena, de ojos despavoridos. ¿Cómo has madrugado tanto?, pregunta su marido, con voz extrañamente silbante, y ella mira a través del espejo aquella gran figura escamosa que acaba de alzarse en la cama, aquella enorme cabeza de reptil. (*ibidem*: 59-60).

La construcción nominal de este título se configura como un nombre propio, sin embargo, no es tanto la focalización del personaje femenino protagonista lo que busca la denominación de éste, sino la orientación interpretativa del texto, ofreciéndole al lector la pista de la relación intertextual con el mito de Andrómeda, por lo que, siguiendo la terminología de la propuesta tipológica de Spang (1986), éste sería un título con una función orientativa predominante en la que el título no sólo identifica al personaje, sino que funciona de forma rememorativa al actualizar el mito de Andrómeda y reelaborarlo, y el efectismo en el proceso de la recepción radicará en la reelaboración del mito clásico, rompiendo así las expectativas del lector formado que en su imaginario personal tiene una configuración predefinida del relato mitológico y que habría activado al leer el título, construyendo unas expectativas desde el referente hipotextual que el hipertexto se encargará de romper.

El título se construiría como metonimia del mito clásico, puesto que sólo alude a uno de los personajes del mismo, Andrómeda, que es el personaje desde cuya perspectiva se construye este microrrelato, lo cual lleva a comprobar la vinculación de expansión catafórica que el co-texto establece respecto al título.

La minificción es un género en el que la intertextualidad se presenta como un “jardín literario” (*ibidem*: 200), siguiendo la terminología del propio Merino Sánchez, como un catálogo literario del que se puede coger prestado todo aquello que sea necesario para que, en un golpe de maestría y con cierta voluntad metaliteraria, el escritor dé una vuelta de tuerca más y lo transforme en una historia nueva, con un sentido nuevo, para una interpretación diferente, ya se trate de motivos literarios, obras, mitos o personajes de la tradición clásica, como en “Nicolásito”, con un nombre propio ficcional por título que tiene su referente en una persona real, que es Nicolásito Pertusato.<sup>[4]</sup> Este título no sólo identifica al personaje sino que también implica que la historia narrativa pueda ser ubicada en un marco espacio temporal<sup>[5]</sup> tanto ficcional como real. El fenómeno de la intertextualidad que se

<sup>4</sup> Interesante el estudio de Moreno Villa (1991).

<sup>5</sup> Martínez Arnaldos (1991) a propósito de su estudio de la titulación de los relatos de Cela y del Diario *Línea*, hace alusión a las identificaciones narrativas que conlleva el nombre propio como título.

produce en este microrrelato procede de una relación dialógica<sup>[6]</sup> con *Las Meninas* de Velázquez, y Nicolasito<sup>[7]</sup> es uno de los personajes que aparecen retratados en dicha pintura, por lo que este microrrelato en su actividad interpretativa exige un lector formado con unos conocimientos previos en el ámbito pictórico, puesto que, a pesar de que el cuadro de Velázquez forma parte del imaginario popular usual, no todo lector puede ser capaz de establecer la referencia de este personaje aunque el referente pictórico se va desentrañando, como se puede observar, según avanza la narración:

Don Diego está pintando. Muy cerca de él, los armazones revestidos con la ropa de los Reyes reflejan en el espejo del fondo unos cuerpos desca- bezados. He venido a su lado y, después de mirar cómo pinta, tan absorto, me vuelvo para hacerles burlas a todos. Unos ponen cara de risa, como la infanta Margarita, y otros de reproche, como Maribárbola. De repente llega del fondo la voz de don José Nieto: Nicolasito, compostura, y le descubro en el vano de la puerta. Don Diego ha dejado de pintar y, al encontrarme a su lado, me habla con severidad. Vuelve ahora mismo a tu sitio, ordena. Pero en mi sitio se ha tumbado la perra Laciana. Voy a darle una patada, para echarla, cuando don Diego me dice que me quede con el pie sobre ella y los brazos alzados. Ganas de fastidiar. (*ibidem*: 157).

La ironía supone un rasgo inherente al género narrativo de la minificción. Desde la perspectiva de la construcción del título y en la relación dialógica de interdependencia que va a establecer con el microrrelato, el empleo de los procedimientos retóricos de la ironía por parte del autor supone considerar la existencia de la figura de un lector ideal, que debe buscar unos nuevos códigos de lectura más allá del horizonte que le es evidente, ya que “todo buen lector debe, entre otras cosas, ser sensible a la hora de detectar y reconstruir significa- dos irónicos” (Booth, 1986: 25), lo cual es una muestra clara de que la

31

EL TÍTULO EN LA  
MINIFICCIÓN DE  
JOSÉ MARÍA MERINO.  
ENSAYO DE UNA TIPOLOGÍA

Begoña Díez Sanz

<sup>6</sup> Los diálogos entre obras de arte, que vinculan la literatura a otros *media* y a las otras artes, han sido clasificado bajo el modelo intertextual con etiquetas como *Interart* (interarte) o *Intermedialität* (intermedialidad).

<sup>7</sup> Enano italiano al servicio de la corte española durante los reinados de Felipe IV y Carlos II.

minificción es un género narrativo que demanda la potenciación de la figura del lector, como buena muestra da el microrrelato “Solsticio de invierno”:

En el cielo del amanecer brillaba con fuerza aquel insólito lucero que la gente común contemplaba con asombro, pero el capitán sabía que era uno de los satélites de comunicaciones que permitían a su ejército mantener la supremacía en aquella guerra interminable.

– Mi capitán – transmitió el cabo -. Aquí solo hay varios civiles refugiados, unos pastores que han perdido el rebaño por el impacto de un obús y una mujer a punto de dar a luz.

El capitán, desde la torreta del carro, observaba el establo con los prismáticos.

– Registradlo todo con cuidado.

– Mi capitán – transmitió otra vez el cabo, también hay un perturbado, vestido con una túnica blanca, que dice que va a nacer un salvador y otras cosas raras.

– A ese me lo traéis bien sujeto.

– Mi capitán – añadió el cabo, con la voz alterada –, la mujer se ha puesto de parto.

– Bienvenido al infierno – murmuró el capitán, con lástima.

A la luz del alba, aparecieron en la loma cercana las figuras de tres camellos cargados de bultos y montados por jinetes de raras vestiduras, y el capitán los observaba acercarse, indeciso.

– Abrid fuego – ordenó al fin -. No quiero sorpresas. (*ibidem*: 181-182).

El solsticio de invierno es un evento que resulta simbólico para muchas tradiciones religiosas, entre ellas la cristiana, que sitúa en esta fecha el nacimiento de Jesús de Nazaret, que es la clave interpretativa para un inmediato éxito receptivo del microrrelato.

Merino emplea una denominación pagana para un hecho para el que el título “Dos cuentos de invierno”<sup>[8]</sup>, que se constituye como

<sup>8</sup> No podemos en este caso, aceptar los postulados que Celaya García (2004) establece para la configuración del subtítulo, ya que no nos resulta aplicable suponer un “carácter optativo” para los dos subtítulos. La relación jerárquica no se basa en criterio de exigencias presenciales, sino interpretativas, “Dos cuentos de invierno” orienta e informa



elemento estructurador y aporta la clave interpretativa desde la que se ha de realizar la lectura de ambos microrrelatos en los que se subdivide, y que forma de esta manera un conjunto semántico y pragmático unitario, no ofrece una orientación para que se interprete desde una perspectiva religiosa, de ahí el efectismo que producirán en el lector, ya que *a priori* “Solsticio de invierno” podría parecer que se trata de un título que aporta una información meramente cronológica de la narración, aunque no sería ésta su función principal, sino que se formula como símbolo de la celebración de un acontecimiento crucial dentro de la tradición cristiana, que aporta una información, a su vez, de carácter temporal.

Sin embargo, el hecho de que sea la denominación de solsticio de invierno la que da título a una narración en la que se reelabora la historia del nacimiento de Jesús, no deja de estar cargado de cierta ironía, ya que el solsticio de invierno como acontecimiento en sí se relaciona con numerosas celebraciones, tanto de origen pagano como de otras religiones además de la cristiana. Esta ironía sólo será factible de ser descubierta por un lector efectivo, que aplicará el universo referencial del saber para comprender correctamente todo la significación que este título lleva implícita. Como afirma Spang, conviene tener presente “la importancia de la colaboración reconstructiva del lector” (1986: 535).

La ironía como rasgo en el microrrelato puede funcionar a dos niveles, puede suceder que el autor esté proponiendo una lectura hipertextual, lo que nos llevaría a considerarla como una ironía paródica en la que el título podría funcionar como una referencia al modelo hipotextual que el lector tendría previamente en su conocimiento, o bien podría proporcionar la clave interpretativa de la nueva lectura de aquello que el microrrelato está parodiando. También puede suceder que la ironía del título del microrrelato venga causada por la ruptura del horizonte de expectativas que lector podría haberse construido en la lectura del texto narrativo, obligando a éste a una reinterpretación

de la perspectiva desde la que el lector debe realizar la lectura y sobre qué referentes debe de construirse su horizonte de expectativas. Por lo tanto, el término “subtítulo” es una denominación que no se ajusta en este caso, al no encontrarse en “inferioridad de condiciones” (2004: 108) respecto del título primero. Tampoco desempeñaría un papel secundario en la labor de suscitar el interés en el lector.

y una redefinición de los términos en los que fundamenta su interpretación, por lo que, en ocasiones, el título debe leerse dos veces, antes y después de leer el microrrelato para captar el diálogo que se produce entre ambos textos, lo cual implica considerar de nuevo el título en la minificción como una macroestructura semántica que hace necesaria la distinción de la Hermenéutica recogida por Booth (1986) entre “significado” (conocimiento firme) y “significación” (posibles interpretaciones) a la hora de descubrir la intención irónica que puede encerrar el texto narrativo.

En “Micronovela”, microrrelato que en su conjunto se configura como un juego referencial genérico cargado de cierta ironía, el empleo del prefijo “micro” establece un vínculo con el género minificcional, el cual se configura como una construcción narrativa distinta de la novela. El hecho de titular “micronovela” a este microrrelato y el contenido que se desarrolla en el co-texto pone de manifiesto la intencionalidad de la voz autorial de mostrarle al lector (ideal) que no es la brevedad el único elemento caracterizador y diferenciador del género minificcional frente a otras formas narrativas como la novela, por ejemplo, ya que el co-texto se desarrolla como una sucesión de períodos sintácticos que se configuran como pequeños resúmenes de las distintas partes, capítulos o acontecimientos sucesivos posibles de una narración de mayor envergadura textual. Sin embargo, vemos que no es esto lo que produce el éxito estético en el lector, puesto que puede incluso sentirse abrumado ante tanta sucesión de datos, sino que es el elemento fantástico o de ciencia ficción que Merino Sánchez introduce el que conseguirá lograr un efecto sugestivo:

Ella llegó en el trasbordador la tarde del viernes, cuando el sol recortaba en el pinar una sombra suave y ocre. Llevaba un bolso pequeño, en el que guardaba el teléfono móvil manipulado a menudo con impaciencia. Él recorría la isla sumergido en un ensimismamiento que lo alejaba de las playas y de los bares. Tampoco su teléfono le servía para conseguir la comunicación afanosamente intentada. Se encontraron aquella misma noche, ante una de las tabernas del puertecillo pesquero. Estaban solos en el extremo del malecón y la cercanía de sus cuerpos despertó en ambos el reclamo de la compañía. Ella se mostró despreocupada, jovial, y no le dijo la verdad sobre su procedencia. Él también aparentó serenidad y mintió

al hablar de su vida cotidiana. Aquellos disimulos sirvieron sin embargo para que descubriesen cada uno en el otro cierta seguridad ante la noche. La pasaron juntos, y los dos días siguientes. El lunes, a media mañana, cuando estaban tumbados en la playa, sonó el móvil de ella, que se alejó para hablar, la voz excitada. Él la empezó a mirar con extrañeza, como si nunca la hubiese visto antes. Aquella misma tarde, el móvil de él recibió una llamada que contestó con júbilo. Al ponerse el sol, mientras ella subía al transbordador, él esperaba la llegada de un avión. Nunca más volvieron a verse. (*ibidem*: 103-104)

Otro ejemplo sería el microrrelato “Relato verídico”, cuyo título se configura como receptáculo del sentido latente<sup>9</sup> dentro del texto irónico que supone este microrrelato, mientras que el co-texto se identificará con el sentido patente del mismo:

El archipiélago es rico en islas peculiares. En una hay estanques de lodo que hacen más hermosa la piel de quien se baña en ellos. Otra está rodeada por una playa de arenas finas y blancas donde los jóvenes pasan la noche bailando. Alrededor de otra se crían las más grandes conchas y caracolas. Aquella es rica en arbolado, ésta en tierras cereales, esa en caballos. Pero nadie quería hablarme de la más lejana. Mejor no ir hasta allí, me decían. No se te ocurra ni acercarte, repetían. Navegué hasta ella una mañana de verano, con brisa muy favorable, y cuando estuve cerca vi que desde una playa dorada, rodeada de pinos, me saludaba con alegría un grupo de gente. Fondeé en la ensenada, arrié el bote y remé hasta la orilla. Los hombres eran apuestos y las mujeres hermosísimas, pero cuando estuve junto a ellos descubrí que abrían bocas enormes con infinidad de dientes afilados, mientras me rodeaban con aire amenazador. Echo a correr, mis perseguidores me alcanzan enseguida, y comprendo que sus figuras han sido solo el embeleo del espantoso ser con aspecto de ciempiés que se dispone a devorarme. (*ibidem*: 125-126)

Gramaticalmente, por separado, como estructuras lingüísticas, ni título ni co-texto presentan una formulación irónica sino que el efecto

<sup>9</sup> Terminología que recoge Valles Calatrava (2002) para la definición del concepto de “ironía”.

viene dado al vincularlos como macroestructura, de manera que el título anuncia que se pretende decir lo contrario de lo que realmente se acaba diciendo en el co-texto. En este caso, la correcta interpretación del microrrelato está garantizada, puesto que el lector antes de comenzar la lectura del mismo ya es consciente de que se encuentra ante un texto ficcional dado el contexto editorial en el que éste se encuentra, es decir, que lo identifica como género minificcional y no como otro tipo de género como puede ser el periodístico, al que sí se le exige veracidad, por lo que el título no lo va apartar de esta senda interpretativa creada en el pacto ficcional. Sin embargo, esta ironía que causa un texto con un título oponente<sup>[10]</sup> se configura como elemento lúdico que “en el libre juego de las facultades del conocimiento, la imaginación y el entendimiento que concurren para producir el placer estético” (Souriau, 1998: 885).

Desde la perspectiva de que “la sintaxis del título también influye en su recepción” (Celaya García, 2004: 94), los datos de los índices estadísticos de uso que se han obtenido desde el punto de vista morfosintáctico reflejan un clarísimo predominio de las estructuras no verbales (99%) frente a las verbales (1%),<sup>[11]</sup> lo cual me lleva a establecer determinadas conclusiones:

1. La economía del lenguaje se ve reflejada en el empleo mayoritario de las estructuras nominales frente a las estructuras que presentan la ausencia de la forma verbal, aunque no podemos establecer esta característica como propia y exclusiva de la titulación en la minificción, sino que define la titulación literaria en general como afirma Derrida:

In terms of grammar, we can say that this title has a nominal form, but we can show that every title, even when it does not have the grammatical form of a noun (besides, which is extremely rare), produces a nominal effect, nominalizing – I would even say, an effect of the proper name. (1981: 10)

2. Dentro de las estructuras nominales, se pueden diferenciar varias construcciones entre las que la elipsis ejerce un papel importante, siendo

<sup>10</sup> Seguimos la terminología de la clasificación de Levinson que recoge Celaya García (2004).

<sup>11</sup> “Usted no sabe con quién está hablando” (*ibidem*: 76).

predominante la estructura nominal sin determinantes que acompañen al núcleo<sup>[12]</sup> (61,94%) frente a las construcciones en las que sí figura un determinante acompañando al núcleo (30,08%), lo que determina que en la titulación, la elipsis no actúa en función de la supresión de elementos, sino favoreciendo la condensación del lenguaje, el uso de la palabra justa, de manera que “lejos de provocar la incomprensión del microtexto, lo dota de capacidad de atracción sin menguar sus posibilidades interpretativas” (Celaya García, 2004: 93).

En lo que respecta al tipo de vinculación entre título y co-texto, se puede observar que el predominio es el de la relación de expansión catafórica con un 49,55%, frente a la contracción anafórica que sólo se da en un 32,74% de los títulos, dejando un 17,69% de títulos en los que no resulta demasiado claro establecer un tipo u otro de dependencia entre ambos textos, como por ejemplo se puede comprobar en “Un regreso”:

Aquel viajero regresó a su ciudad natal, veinte años después de haberla dejado, y descubrió con disgusto mucho descuido en las calles y ruina en los edificios. Pero lo que le desconcertó hasta hacerle sentir una intuición temerosa, fue que habían desaparecido los antiguos monumentos que la caracterizaban. No dijo nada hasta que todos estuvieron reunidos a su alrededor, en el almuerzo de bienvenida. A los postres, el viajero preguntó qué había sucedido con la Catedral, con la Colegiata, con el Convento. Entonces todos guardaron silencio y le miraron con el gesto de quienes no comprenden. Y él supo que no había regresado a su ciudad, que ya nunca podría regresar. (Celaya García, 2004: 49)

El título de este microrrelato se presenta con una finalidad informativa desde la neutralidad interpretativa sin signos de ambigüedad que puedan desorientar al lector ya antes de la lectura del co-texto, y sin embargo, el oxímoron que supone el final (“ya nunca podría regresar”) respecto del título y del inicio de la historia narrativa (“regresó”), es en donde radica el efectismo del texto. La vinculación que podamos establecer entre título y co-texto en este microrrelato dependerá de la lectura que del mismo se realice, es decir, considerar que existe

37

EL TÍTULO EN LA  
MINIFICIÓN DE  
JOSÉ MARÍA MERINO.  
ENSAYO DE UNA TIPOLOGÍA

Begoña Díez Sanz

<sup>12</sup> Solamente incluimos en el recuento los sintagmas nominales.

una relación de expansión catafórica o bien de contracción anafórica dependerá de si se considera el título como sujeto o como resumen del co-texto.

Celaya García (2004: 97-98) recoge la tradicional diferenciación que efectúa la retórica textual entre *bel titolo* y el *bon titolo*. Yo no suscitare esta distinción, puesto que lo que interesa no es la belleza de la formulación del título, ya que la finalidad estética está al servicio de la finalidad persuasiva, que es la que realmente persigue el género del microrrelato, y cada título puede ser informativo y seductor al mismo tiempo (*apud* Capello, 1992). Si el autor del microrrelato sólo tuviera en cuenta el *ornatus* a la hora de titular sus textos, se rompería la relación dialógica entre ambas estructuras y el título perdería la función completiva que de él se espera respecto del microrrelato.

Por lo tanto, a la hora de analizar los recursos retóricos que puedan emplearse en la construcción de los títulos, no significa que no se pueda ir más allá sino que debe establecerse no sólo un perfil estilístico de los mismos. Hay que comprobar en cada caso la finalidad expresiva, efectista y persuasiva que tendría para su posterior recepción e interpretación. Dicho en otras palabras, estudiar qué se dice, cómo se dice y para qué se dice tanto en el propio “microtexto en sí (las figuras retóricas que aparecen y su función ornamental y persuasiva) como en su interrelación con el texto al que acompaña (teniendo en cuenta su carácter metafórico y su función de anticipación de dicho texto)” (Celaya García, 2004: 98).

Desde el punto de vista de los elementos retóricos empleados en la titulación se advierte el uso de las expresiones metafóricas, sinestésicas, metonímicas y paradójicas, no como ornato del microrrelato dando preferencia a la belleza, lo cual es más rentable en el género lírico, sino como elemento importante que busca lograr el éxito efectista en la actividad receptiva, es decir, no con una función ornamental o embellecedora, sino con una finalidad persuasiva y conativa, creando un enigma cuya resolución formará parte del placer de la lectura de los textos minificcionales. En el microrrelato “Reunión conmemorativa”, por ejemplo, el efectismo vendría por la interacción entre el título y el final, los entes ausentes son los propios personajes que se reúnen, de ahí el adjetivo “conmemorativa”. Por lo tanto, la narración se sitúa en un plano sobrenatural del que tanto uso hace Merino en su obra de

ficción, estableciéndose, de esta forma, el título como una expresión metafórica eufemística de la muerte como una forma abreviada del co-texto, en una contracción anafórica del mismo:

El viajero dejó la estación y, al cruzar el puente, se encontró con dos antiguos condiscípulos, abrigados en sus gabardinas. Inmóviles, ambos contemplaban el río. Les llamó y se volvieron con lentitud.

– ¿No me reconocéis? ¿Tanto he cambiado? Ellos sonrieron, pero no decían nada.

– ¿Qué fue de los demás? ¿Qué fue de don Augusto?

Encogieron los hombros. Se separó de ellos y cruzó las calles solitarias hasta llegar al Instituto, que estaba vacío y silencioso. Encontró a don Augusto entre los polvorientos archivadores.

– Al fin has llegado – dijo don Augusto, suspirando -. Eras el único que faltaba. Ahora sí que todo ha terminado. (*ibidem*: 51)

Para mi propuesta de tipologización de las funciones del título en el microrrelato he tomado como referencia las que ya han realizado previamente Spang (1986), Celaya García (2004), Levinson (1985) y Martínez Arnaldos (2008) apoyándome, por otro lado, en la perspectiva que Genette (1989) toma para su tipología de las relaciones transtextuales.

La titulación en la minificción de José María Merino, puede considerarse como una parte fundamental a dos niveles:

1. A nivel informativo u orientador, es decir, aquellos títulos de microrrelatos que aportan una pauta lectora o una información que dirigen al lector hacia la interpretación correcta de los textos. Esto se consigue mediante la focalización de los elementos narrativos sobre los que recae la importancia dentro de la historia narrativa. Dentro de esta funcionalidad del título podemos englobar las funciones, orientativa y aproximadora, de la tipología que establece Spang (*ibidem*), y los títulos focalizantes, alusivos y de refuerzo de la de Levinson (*ibidem*).

2. Como parte del efecto que el género de la minificción pretende provocando la ruptura de las expectativas del lector, que en José María Merino no se produce de una forma tan violenta como en otros microrrelatos de manera que el título busca llamar la atención del lector apelando a su actividad cognoscitiva en la recepción de los textos. Aquí

podemos incluir la función comercial de la que habla Spang (*ibidem*) y los títulos oponentes de Levinson (*ibidem*).

3. Se podría hablar de un tercer nivel: el de la información que el título recoge de la que prescindiría el co-texto, es decir, aquellos títulos que aportan una información básica que permitirían establecer unas coordinadas narrativas previas a la lectura del co-texto. Esto lo observamos con mayor claridad en la minificción hiperbreve, puesto que en este tipo de microrrelatos la economía lingüística actuará en su grado máximo, por lo que es necesaria la condensación informativa en la titulación.

En el microrrelato “La cita” (*ibidem*: 189) cuyo texto de una única línea versa: “Hola, susurra, y comprendo que esta vez ya no despertaré”, se plantea la cuestión de la importancia del título en textos ficcionales hiperbreves, si resulta mayor que en los microrrelatos más extensos o si por el contrario, es necesario condensar toda la información posible en la microestructura lingüística que es el título en su consideración discursiva, para que la brevedad textual del co-texto no pierda coherencia incrementándose de esa forma el efectismo en la recepción. El lector deberá entender la palabra “cita” no como una acción sino como un símbolo que representa la muerte como figura personalizada ficcionalizada, por lo que este sustantivo está funcionando como una conceptualización eufemística y metafórica de la muerte. De ahí deriva el golpe de efecto y sorpresa que se producirá en el lector en el momento de la recepción del texto, y del título como macroestructura semántica.

Considero que las funciones individualizadora y ficcionalizadora que Spang (*ibidem*) determina son inherentes a la titulación literaria, por lo que nos parece poco productivo establecerlas como pauta discriminatória dentro de una tipologización, más aún en la del título en el género minificcional, de la misma forma que los títulos neutros de Levinson (*ibidem*), ya que la neutralidad en la titulación carece de sentido puesto que es imposible conseguirla, dado que si el título se sitúa en el nivel de la voz autorial, ésta siempre se va a manifestar de un modo u otro, bien para orientar al lector o bien para apelar a su intelecto proponiéndole la resolución de la ambigüedad planteada en el título respecto de su co-texto.

En diccionarios de términos literarios como el de Estébanez Calderón (1996), el de Platas Tasende (2004) o el de Ayuso de Vicente,



García Gallarín y Solano Santos (1990), se puede observar que coinciden en señalar unas funciones identificadora-denominadora, informativa y apelativa, con una clara carga semántica que supone una “llamada de atención” (Estébanez Calderón, 1996: 512) sobre la obra literaria “para captar el interés de los posibles receptores” (Platas Tasende: 2004: 842) que “ayuda a la comprensión del mensaje” (Ayuso de Vicente, García Gallarín & Solano Santos, 1990: 378). En los diccionarios de narratología como el de Valles Calatrava (2002: 581) o el de Reis y Lopes (1994: 395-398), vuelve a destacarse la relevancia semántica y el papel apelativo, descriptor e identificador que desempeña el título como paratexto del texto narrativo y no dejan de estar presente tanto el autor (si entendemos la figura de éste como contraposición a la del narrador), como la figura del lector “dotado de memoria cultural e detentor de una certa competência narrativa a adoptar uma atitude receptiva adequada a certo tipo de narrativa” (Reis & Lopes, 1994: 398).

Por lo tanto, como resumen de todo lo expuesto en este trabajo, podemos afirmar que el título en el microrrelato no funciona como mero elemento paratextual, sino como elemento textual de gran relevancia que cumple una función identificadora o denominadora, informativa o descriptiva, apelativa o persuasiva respecto del texto narrativo del que forma parte, y que exige un replanteamiento de la relación entre la figura del lector y del autor en lo que al proceso de interpretación se refiere.

41

EL TÍTULO EN LA  
MINIFICIÓN DE  
JOSÉ MARÍA MERINO.  
ENSAYO DE UNA TIPOLOGÍA

Begoña Díez Sanz

## Referencias

- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene & Ana CASAS (dirs.) (2005), *José María Merino*, Grand Séminaire de Neuchâtel, Coloquio Internacional José María Merino, 14-16 de mayo de 2001, Cuadernos de Narrativa, Madrid, Arco/Libros.
- AYUSO DE VICENTE, M<sup>a</sup> Victoria *et al.* (1990), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Akal.
- AZNAR ANGLÉS, Eduardo (2004), “El título como primera lectura”, in Magdalena León Gómez (ed.), *La Literatura en la Literatura. Actas del XIV Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos.

- BOOTH, Wayne C. (1986), *Retórica de la ironía*, versión española de Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito, Madrid, Taurus.
- CAPELLO, Giovanni (1992), "Retórica del título", *Il titolo e il testo*, ed. M.A. Cortelazzo, Atti del XV Convegno Interuniversitario, Padova, Programma, pp. 11-26.
- CELAYA GARCÍA, María (2004), *El título en la literatura y las artes*, Pamplona, Eunsu.
- DERRIDA, Jacques (1981), "Title (to be specified)", *Sub-Stance*, 31, University of Wisconsin Press, pp. 5-22.
- ECO, Umberto (1985), *Apostillas a El nombre de la rosa*, trad. Ricardo Pochtar, Barcelona, Lumen.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (1996), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.
- GENETTE, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus.
- ISER, Wolfgang (1987), *El acto de leer: teoría del efecto estético*, trad. Manuel Barbeito, Madrid, Taurus.
- LEVINSON, Jerrold (1985), "Titles", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 44, vol. XLIV, n.º 1, pp. 29-39.
- MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel (1991), "Títulos literarios y títulos periodísticos: El Diario *Línea* y los relatos de Cela", in AA. VV., *La palabra en libertad. Homenaje a Camilo José Cela*, Murcia, Paraninfo.
- MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel (2008), "El título: persuasión, manipulación y diseño", in Isabel Morales Sánchez & Fátima Coca Ramírez (eds.), *Estudios de teoría literaria como experiencia vital. Homenaje al profesor José Antonio Hernández Guerrero*, Cádiz, UCA.
- MERINO SÁNCHEZ, José María (2002), *Días imaginarios*, Barcelona, Seix Barral.
- MERINO SÁNCHEZ, José María (2007), *La glorieta de los fugitivos*, Madrid, Páginas de Espuma.
- MORENO VILLA, José (1991), *Locos, enanos, negros y niños palaciegos: gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte española desde 1563 a 1700*, Madrid, Temas de Hoy.
- PLATAS TASENDE, Ana María (2004), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Espasa.
- PUJANTE CASCALES, Basilio (2008), "Minificción y título", in Irene Andrés-Suarez & Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico, Actas del IV Congreso Internacional de Minificción, Universidad de Neuchâtel, 6-8 de noviembre de 2006*, Palencia, Menoscuarto Ediciones.

- REIS, Carlos & Ana Cristina LOPES (1994), *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina.
- SOURIAU, Etienne (1998), *Diccionario Akal de Estética*, trad. Ismael Grasa Adé, Madrid, Akal.
- SPANG, Kurt (1986), "Aproximación semiótica al título literario", in *Investigaciones semióticas I, Actas del I Simposio internacional de la Asociación Española de Semiótica, Toledo, 1984 (7, 8 y 9 de junio)*, CSIC.
- TRABADO CABADO, José María (2004), "La función del título y la estratificación textual", in Magdalena León Gómez (ed.), *La Literatura en la Literatura. Actas del XIV Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos.
- VALENZUELA, Luisa (1975), *Aquí pasan cosas raras*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- VALLES CALATRAVA, Arturo (dir.) (2002), *Diccionario de Teoría de la Narrativa*, Granada, Alhulia.
- VAN DIJK, Teun A. (1978), *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*, trad. Sibila Hunzinger, Barcelona, Paidós.



# NOUVEAUX GENRES LITTÉRAIRES URBAINS. LES NOUVELLES EN TROIS LIGNES CONTEMPORAINES AU SEIN DES MICRONOVELLES

Cristina Álvares  
UNIVERSIDADE DO MINHO

## Microrécits en français

LE PHÉNOMÈNE DU MICRORÉCIT OU MICROFICTION – DES RÉCITS BREFS OU EXTRÊMEMENT BREFS DONT LA DIMENSION OSCILLE ENTRE 1000 ET 4 MOTS ET DONT L'EXEMPLE LE PLUS EXTRÊME EST À MA CONNAISSANCE *EL EMIGRANTE*, de L. F. Lomeli : « ¿Olvida usted algo? -¡Ojalá! » – est assez récent en français. Bien qu'il y ait des précurseurs dès les années 1980 et 1990, comme Jacques Sternberg avec ses contes ultra-brefs, et les fragments narratifs de Philippe Delerm, décrivant des plaisirs minuscules, c'est surtout à partir de 2005, sans doute réactivés par la mise en place de *Facebook* (2004) et *Twitter* (2006), que les micro-récits en français, appelés plutôt *microfictions* ou *micronouvelles*, émergent comme un phénomène littéraire visible. En témoignent *Microfictions*, de Régis Jauffret (ou de Ph. Morand), le blog *L'autofictif* d'Éric Chevillard, les micronouvelles ou nanonouvelles de Jacques Fuentealba, Victor Bastin et Olivier Geshter, parus sur la Toile et dans des fanzines et revues alternatives (*Black Mamba*, *Fées Divers*). Ajoutons le groupe québécois Oxymorons, réuni autour de Laurent Berthiaume et de la revue *Brèves Littéraires*, avec ses *Cent onze micronouvelles* (2010), la fondation en 2010 de l'Institut de Twittérature Comparée (ITC) à Montréal et à Bordeaux, et finalement les nouvelles à la Fénéon de Jean-Noël Blanc, avec *Couper court* (2007),

45

NOUVEAUX GENRES  
LITTÉRAIRES URBAINS.  
LES NOUVELLES EN TROIS  
LIGNES CONTEMPORAINES  
AU SEIN DES  
MICRONOVELLES

Cristina Álvares

et de Jean-Louis Bailly, avec *Nouvelles impassibles* (2009). Ajoutons la parution d'études académiques sur le phénomène, dont la revue électronique *Fixxion*, inaugurée en décembre 2010 avec un numéro dédié au micro/macro, est l'exemple prestigieux.

### Caractéristiques formelles

Le microrécit se veut un récit réduit à l'essentiel. Son extension minimale est corrélative d'autres caractéristiques : concision, précision, dépuración du langage, pour le style ; fonction structurante de l'ellipse (élision dans le récit d'un laps de temps de l'histoire à remplir par une analepse) et la paralipse (élision d'une information), bref, des non-dits, pour les figures du récit. L'ellipse et la paralipse déterminent une intrigue latente, suggérée, sous-entendue, ébauchée, si bien que l'intervention du lecteur dans la restitution de l'histoire et l'élaboration de la signification est sollicitée. Victor Bastin définit ainsi la micronouvelle :

46

.....  
MICROCONTOS  
E OUTRAS MICROFORMAS  
.....

(...) fiction littéraire, d'une centaine de mots ou moins, qui se termine par une chute. Concision oblige, le narrateur doit limiter son texte à l'essentiel, en accordant une place importante au non-dit. En quelques mots : camper un événement, un personnage, et surtout, un climat. (Bastin, <http://www.vincent-b.sitew.com/#MICRONOUELLES.F>)

Ellipse et paralipse sont la condition du final en chute ou effet de chute (Berthiaume, 2006 : 93) ou final cataphorique (Zavala), lorsque la conclusion se précipite, pour surprendre le lecteur, le faire rire ou le dégoûter. Voici à titre d'exemple *Tsunami*, une micronouvelle basée sur la paralipse, écrite par un membre du groupe Oxymorons, Reine-Marie Castonguay :

Je suis bien. Je flotte. De loin, j'entends une musique, une voix toute douce. Je me laisse bercer. Mmmm...Mmmm... Aaah !!! Qu'est-ce que c'est ? Un tremblement de terre ? Oooh !!! Non ! Un tremblement de mère. Je dois quitter ce lieu. Je dois naître. (Castonguay, 2009 : 70)

Mais la caractéristique du microrécit la plus importante pour mon propos c'est qu'il est un exercice de réécriture : « Patient travail de concision, de ciselage littéraire, la micronouvelle demande un effort soutenu de réécriture », écrit Bastin (<http://www.vincent-b.sitew.com/#MICRONOUELLES.F>). Aussi l'intertextualité y est-elle un fait de structure nécessaire à l'inscription du microrécit dans des cadres de référence constitués par des lieux-communs, motifs, personnages, séquences narratives et textes (littéraires, filmiques, médiatiques, etc.) amplement partagés, pour compenser l'absence de descriptions et d'explications. Les microrécits réécrivent donc des contes populaires, des scènes bibliques, des épisodes historiques, des séquences des grands classiques de la littérature mondiale et des genres de la culture populaire : SF, thriller, fantastique, polar. Fuentealba remarque que les micronouvelles sont habitées par des personnages tels que vampires, fées, robots, le Petit Chaperon Rouge, Œdipe, Roméo et Juliette, Zorro, un dinosaure, le diable, Napoléon ou le Président de la République.

Le titre fonctionne aussi comme élément de contextualisation qui compense l'ellipse et la paralipse (les non-dits). Souvent le sens du microrécit n'est saisissable qu'en fonction du titre. La fonction paratextuelle du titre devient ainsi secondaire car, plus que de donner un nom au texte, le titre, parfois plus large que le texte, forme une unité narrative avec lui. C'est le cas de « El Emigrante », de L. F. Lomeli, dans lequel le sens du récit dépend du titre : « ¿Olvida usted algo? -¡Ojalá! » (<http://lagruadepiedra.wordpress.com/2007/11/13/el-emigrante-luis-felipe-g-lomeli/>).

47

NOUVEAUX GENRES  
LITTÉRAIRES URBAINS.  
LES NOUVELLES EN TROIS  
LIGNES CONTEMPORAINES  
AU SEIN DES  
MICRONOUELLES

Cristina Álvares

### **Micronouvelle au lieu de microconte**

Le terme *microconte* ou *miniconte* ne semble pas exister en français (*miniconte* désigne de petits contes pour de petits enfants). Les contes de Sterberg sont *ultra-brefs* mais on ne les appelle pas *microcontes*. Les termes employés pour désigner des micro-récits sont *microfiction* (les *Microfictions* de Jauffret, Morand) et *micronouvelle*. Ce dernier a été retenu en France par Fuentealba, Bastin et Geshter et au Québec par les Oxy-morons, dans leurs publications littéraires et critiques.

On ne peut éviter de s'interroger sur cette option franco-qubécoise. Si l'on prend *conte* comme conte littéraire, il faut avoir présent à l'esprit que le conte a dans les littératures en espagnol et en anglais un statut, une tradition et un prestige qu'il n'a pas dans la littérature française plutôt axée sur le roman. Si on prend *conte* au sens de conte de tradition orale, le choix du terme *micronouvelle* pourra indiquer que les microrécits en français élisent la nouveauté caractéristique du genre de la nouvelle, qui se donne pour raconter une histoire récente et vraie, au détriment du *il était une fois* conventionnel du conte. En choisissant le terme *nouvelle*, les auteurs francophones de microrécits prennent leurs distances d'avec le passé lointain du conte, aussi bien le temps indéterminé de son histoire que le temps pré-moderne de sa « narration artisanale » (Benjamin, 1991 : 213). Le temps de la micronouvelle est décidément le temps plat de l'actualité, sans attaches à la tradition pré-littéraire. Aussi l'emploi de *micronouvelle* investit-il le microrécit en français d'un trait identitaire attaché à la modernité et à la nouveauté.

Or les nouvelles en trois lignes creusent cette identification de la nouvelle à l'actualité parce que Fénéon les a créées en réécrivant des faits divers en grand style.

### Félix Fénéon et les nouvelles en trois lignes

De mai à novembre 1906, Fénéon, qui était lié aux avant-gardes artistiques et littéraires et aux milieux anarchistes et qui travaillait alors au quotidien *Le Matin*, s'est mis à réécrire des faits divers en les transformant en des nouvelles très courtes qui sont à la fois des nouvelles au sens médiatique d'informations et dépêches (*news*) et des nouvelles au sens littéraire du terme, c'est-à-dire des nouvelles minuscules. Il a ainsi créé les nouvelles en trois lignes<sup>[1]</sup>. En voici quelques exemples :

Elle tomba. Il plongeait. Disparus. (Fénéon, 1998 : 102)

---

<sup>1</sup> Désormais les nouvelles en trois lignes seront désignées de l'acronyme NTL.



Madame Fournier, M. Voisin, M. Septeuil se sont pendus : neurasthénie, cancer, chômage. (*ibid.* : 15)

Un Saint-Germain des Prés-Clamart a tamponné, vers minuit, rue de Rennes, un Malakoff, qui prit feu. Plusieurs voyageurs blessés. (*ibid.* : 104)

Perronet, de Nancy, l'a échappé belle. Il rentrait. Sautant par la fenêtre, son père, Arsène, vient s'abîmer à ses pieds. (*ibid.* : 104)

C'est au cochonnet que l'apoplexie a terrassé M. André, 75 ans, de Levallois. Sa boule roulait encore qu'il n'était déjà plus. (*ibid.* : 92)

En se grattant avec un revolver à détente trop douce, M. Ed. B... s'est enlevé le bout du nez au commissariat Vivienne. (*ibid.* : 80).

Gare de Mâcon, Mouroux eut les jambes coupées par une machine, « Voyez donc mes pieds sur la voie ! », dit-il, et il s'évanouit. (*ibid.* : 124)

Chez un tourneur de Bordeaux, une meule électrique a éclaté, fracassant d'un de ses fragments la tête du jeune Léchell. (*ibid.* : 77)

Les filles de Brest vendaient de l'illusion sous les auspices aussi de l'opium. Chez plusieurs la police saisit pâte et pipes. (Havas). (*ibid.* : 10)

L'intertexte de Fénéon étant le discours des faits divers tel qu'il a été établi par la presse du Second Empire, NTL de Fénéon sont profondément ancrées dans la culture médiatique et urbaine. Fénéon altère la structure interne et le style de chaque fait divers mais il garde l'histoire (contenu) ainsi que l'organisation sérielle de la colonne. Les nouvelles racontent dans de petits récits autonomes le détail et la fugacité de faits quotidiens et contingents : des cas, au sens étymologique d'événements imprévisibles et brusques qui surviennent par hasard, qui sourdent ou choient d'une discontinuité des chaînes de causalité : catastrophes naturelles, toute sorte de violence (domestique, urbaine, maniaque, militaire), différents types d'accidents (là on a un accident avec des transports en commun, un suicide, une syncope). Le hasard

49

NOUVEAUX GENRES  
LITTÉRAIRES URBAINS.  
LES NOUVELLES EN TROIS  
LIGNES CONTEMPORAINES  
AU SEIN DES  
MICRONOVELLES

Cristina Álvares

n'intervient pas seulement au niveau de ce qui est raconté (contenu) mais aussi au niveau de l'organisation du raconté (forme). Dans leur profusion et diversité, les faits divers s'accumulent au fil du temps, sans priorité et sans liens logiques et hiérarchiques entre eux (parataxe). De même, les nouvelles en trois lignes sont des récits brefs autonomes et discontinus, qui se succèdent sans être enchaînés les uns aux autres, sans s'organiser en un ordre syntagmatique. Au contraire, ils s'accumulent au hasard en une série qui reste ouverte à l'infini (écriture de liste). L'écriture de liste, exprime l'échec des synthèses transcendantes. La vision de survol, neutre et totalisante, est remplacée par les visions myopes focalisées sur le détail (Thérenty, 2008). Le détail indique la fugacité et l'insaisissable des contingences qui rompent l'enchaînement logique et prévisible des événements. Établi par la rubrique ou colonne des faits divers, le modèle de l'écriture de liste (absence d'hiérarchie de rapports logico-syntaxiques entre les récits) est non seulement celui des nouvelles en trois lignes de Fénéon, mais aussi celui des micro-récits contemporains, notamment ceux produits sur la Toile (blogs, *Twitter*). Il semble que cent ans plus tard, la production de microrécits sur Internet a réactivé ce modèle d'écriture.

### Les nouvelles en trois ou quatre lignes du XXI<sup>e</sup> siècle

Dans l'ensemble des micronouvelles se détachent les nouvelles nouvelles en trois lignes, écrites par Jean-Noël Blanc (2007) et Jean-Louis Bailly (2009). Ces deux auteurs ont décidé, apparemment de façon tout à fait indépendante, de composer des récits très courts en réécrivant des faits divers selon le modèle créé par Fénéon. Pour eux, Fénéon n'est pas seulement un précurseur, comme il l'est pour les auteurs de microrécits, mais tout un programme original et singulier qu'ils réactivent et élargissent.

Les nouvelles en trois lignes de Bailly ont été composées sur des dépêches parues dans la presse entre mai et novembre 2008. On y retrouve les cas qui, pendant cette période, ont dépassé la simple colonne des faits divers et accédé à la Une : Ingrid Bettencourt, l'Ogre des Ardennes, Joseph Fritzl, la campagne présidentielle aux USA, les caricatures du Prophète, le séisme en Sichuan. Pendant ce temps-là il

les a postées sur son blog et ce n'est que l'année suivante qu'elles ont été publiées sous le titre de *Nouvelles impassibles* chez L'Arbre Vengeur. Dans l'avant-propos, Bailly précise que, contrairement à Fénéon, il ne s'est pas limité au territoire national, ni aux faits divers, mais a pris le monde globalisé « où la frontière est de plus en plus mince entre le fait divers et la 'grande' politique » (Bailly, 2009 : 7-8), Bailly approfondit la démarche a-hiérarchique inhérente au fait divers et mise en relief par le mode a-pathologique (au sens kantien) de Fénéon. Son intention est de mettre au même niveau « avec un flegme pareil les catastrophes planétaires et les tragédies de canton, les aventures du président des Etats-Unis va-t-en-guerre et celles du collégien pyromane ; jour après jour s'esquisse toute seule une comédie humaine pour lecteurs pressés et auteur laconique » (*idem* : 8-9).

De son côté, Blanc ajoute une quatrième ligne à ses 24 NTL parues dans *Couper court*. Il les compare à des cafés très serrés, intenses, parfois amers ou un peu amers. Tout comme celles que Fénéon a composées en 1906, les nouvelles de Blanc s'inspirent de dépêches d'agence concrètes ou parfois, ajoute l'auteur, elles sont inventées d'après les conventions du modèle.

Le discours critique sur les micronouvelles ignore les œuvres de Bailly et de Blanc. Fuentealba et Bastin, qui se réclament de Fénéon, n'incluent ni Bailly ni Blanc dans la liste des auteurs de micronouvelles. Ce n'est que tout récemment qu'un petit article de Bastin sur Fénéon comme précurseur des micronouvelles, paru dans le journal anarchiste *À voix autre*, mentionne *Nouvelles impassibles*, de Bailly (Bastin, 2011 : 7). Le premier numéro de *Fixxion* ne souffle mot ni de Bailly ni de Blanc. De leur côté, Bailly et Blanc n'établissent aucun lien explicite entre leurs nouvelles à la Fénéon et le phénomène micro-récit. Il ne fait pourtant pas de doute que les nouvelles nouvelles en trois (ou quatre) lignes rentrent dans la forme ou le genre que l'on désigne sous ces termes. Il ne fait pas de doute non plus que les nouvelles en trois (ou quatre) lignes contemporaines présentent des traits spécifiques qui leur donnent une place particulière dans l'ensemble des micronouvelles. Ces traits spécifiques découlent, on va le voir, de leur rapport intertextuel au discours médiatique.

## Les cadres de référence

Chaque NTL réécrivant un titre ou fait divers particulier, l'exercice intertextuel est très concret et précis. Il s'agit en effet d'élever un texte à fonction référentielle et visée informationnelle (une dépêche d'agence) à la dignité littéraire, c'est-à-dire, un texte dont la fonction et but prioritaires sont d'ordre fictionnel et esthétique. Le cas, événement contingent, raconté dans le fait divers, accède dans la NTL à l'univers de la fiction et à la mémoire culturelle. Dans ses *Essais critiques*, Barthes définit le fait divers par l'immanence du signifié à l'énoncé : son récit contient immédiatement tout son savoir, toute l'information nécessaire à sa consommation ; aucun besoin pour le lire de recourir à un contexte implicite au-delà de l'énoncé (politique, économique, littéraire). Or, ce que fait la NTL (Bailly de façon plus explicite que Blanc) c'est ouvrir le fait divers à un contexte transcendant, si bien qu'il faut recourir à un savoir au-delà de l'énoncé. Ce savoir est littéraire et implique fréquemment des motifs et figures mythologiques.

52

.....  
MICROCONTOS  
E OUTRAS MICROFORMAS  
.....

Un TGV à pleine vitesse tamponna un cheval sur la ligne Paris-Nantes. Un moment entre terre et ciel, déjà morte peut-être, la bête fut Pégase. (Bailly, 2009 : 94)

On récupère sur le Grand Ballon d'Alsace, enchevêtrés, les débris d'un ULM et d'un Icare de 46 ans, venu là de la Somme. (*ibidem*)

Josef Fritzl, papa et papy des enfants d'Elisabeth, avait-il bien songé au produit de l'union de Thyeste et de Pélopie ? Égisthe, un triste sire. (*idem* : 44)

Concours de crachat à Grenoble. Le candidat (22 ans) prend son élan, passe le balcon, se crashe deux étages plus bas. Traumatisme crânien. (*idem* : 59)

Elle était fière de son piercing lingual, Betty N. Elle s'en vante moins aujourd'hui : muette depuis que la foudre lui infligea une sévère décharge électrique, le métal dudit piercing ayant servi de conducteur. (Blanc, 2007 : 165)

À l'instant de mort, le cheval projeté par le TGV devient Pégase, le cheval ailé. Le pilote du ULM tombé est un nouveau Icare. Joseph Fritzl est référé à Égisthe. L'élan du cracheur grenoblois qui tombe et se casse la tête parodie celui du plongeur de Paestum et Grenoble devient un cap Lilybée sans eau où résonne le *cra* de *crachât*, *crashe*, *crânién* de l'écrasement au sol. La justice immanente qui frappe Betty N., la jeune fille au piercing, sous forme de foudre, évoque un châtiment biblique et, bien qu'aucune ville ne soit mentionnée dans cette histoire, la société urbaine où évolue le personnage percé à la langue est hantée par le souvenir de Babel. Il y a ainsi une juxtaposition des significations et des valeurs issues de l'imaginaire littéraire aux circonstances particulières qui donnent son cadre à l'accident banal. Ajoutons encore cette nouvelle :

Rôle d'amour, grincements de métal. Dans l'honnête Bellevue (Ohio), un homme – intromis tel le parasol – aime charnellement sa table de jardin. (Bailly, 2009)

La qualité littéraire de ce texte n'est pas due à un encadrement mythologique ou mythique (celui-ci relevant d'une forme structurale, celui-là d'un contenu particulier), implicite ou explicite, mais à la forme syntaxique et rhétorique du récit, qui convergent vers l'effet ironique : proposition intercalée suggérant la position érotique, rapprochement de l'animé et de l'inanimé (chair et métal), contraste entre l'honnêteté de la ville et la bizarrerie libidinale de son habitant. La sublimation littéraire atteint ici uniquement la forme rhétorique et stylistique de la nouvelle.

Il ne faut pourtant pas penser que cette opération élimine la fonction référentielle du fait divers. Elle demeure. Les NTL citées ne parlent ni d'Icare ni d'un châtiment divin foudroyant. Elles parlent d'un événement qui s'est passé dans un lieu et temps déterminés à quelqu'un identifié ou identifiable (celles de Bailly plus que celles de Blanc). Dans les nouvelles de Fénéon, un M. André, un Perronet ou un Mouroux sont des personnes à qui est arrivé quelque chose de réel, tel jour, à tel endroit. Ceci distingue les NTL des micronouvelles dont l'intertexte est d'emblée fictionnel. En réécrivant des textes ou des modèles littéraires (motifs, schémas narratifs, séquences des grands classiques), les micronouvelles

racontent une action subie ou accomplie par Ulysse, un dinosaure, le diable, dans un espace-temps imaginaire ou indéterminée. Elles ont affaire directement à la fiction, alors que les NTL ont recours à des stéréotypes fictionnels pour ré-encadrer (sublimier) des événements réels. Leur cadre de référence circonstanciel est lui-même encadré par un cadre de référence d'un autre ordre, où le cas est épinglé à la permanence ou stabilité des motifs, figures et icônes de la fiction littéraire et autre. Les NTL se spécifient donc d'une coexistence de deux cadres de référence : l'un référentiel, qui dérive du fait divers, l'autre fictionnel.

### Narrativité

Dans *El microrrelato. Teoría y historia*, David Lagmanovitch distingue deux perspectives sur le micro-récit : la transgénérique, qui le définit comme une forme traversée par une multiplicité de genres ; et la narrativiste, qui donne la priorité à la trame narrative, fût-elle latente (Lagmanovitch, 2006 : 30). Lagmanovitch prend parti pour la position narrativiste, tout en excluant de la sphère du micro-récit les textes qui, quoique petits ou minuscules, ne possèdent pas le trait incontournable de narrativité : l'action qui change un état dans un autre état. Les textes narratifs comportent trois moments :

(...) el que presenta una situación determinada; el que indica la aparición de un elemento que perturba el orden establecido; y un momento final, ya sea que éste implique una decisión a favor de una de las entidades contrastantes, o bien una neutralización de los opuestos. (Lagmanovitch, 2006 : 44)

*El Dinosaurio* de Monterroso en est un excellent exemple. Les cinq catégories narratives y sont : narrateur, temps (cuando, todavía), espace (alli), action (despertó), personnages (dinosaur et personnage indéterminé, celui ou celle qui s'est réveillé). C'est au lecteur de décider si la présence du dinosaure marque le nœud conflictuel du récit (histoire inachevée, fragment narratif) ou, au contraire, son dénouement.

Par contre, Berthiaume souligne la valeur littéraire de la micro-nouvelle comme affaiblissement du narratif :

Dans la micronouvelle, le non-dit a préséance sur le dit. On ne lit pas la trame narrative, laquelle est pratiquement absente, mais on l'imagine à son goût personnel, à travers son propre imaginaire. (Berthiaume, 2006 : 94)

L'auteur définit la micronouvelle comme peu de narrativité. L'intrigue ébauchée ou suggérée s'évanouit dans cette phrase : « pratiquement absente ». Il n'est donc pas étonnant que Berthiaume caractérise la micronouvelle en termes lyriques :

La nouvelle est au poème ce que la micronouvelle est au haïku. Simplification extrême de l'écriture, économie de mots, dépouillement, détachement... tout en nous offrant une ambiance, un climax, une émotion pure. (*idem* : 96)

Or, la consistance narrative des nouvelles en trois lignes heurte l'idée selon laquelle la forme de la micronouvelle est défavorable à la forme narrative. Les NTL racontent une histoire elliptique, dans un langage concis et dépuré, sans que pour autant leur consistance narrative en souffre. Chaque récit répond aux questions où, quand, qui, quoi. Aussi les catégories narratives espace, temps, personnage, action sont-elles explicites. Le personnage principal est régulièrement nommé : Betty N., M. Martin, Joseph Fritzl, Félix G. ou autrement identifié : le candidat, un Icare. Le temps c'est ce jour-là où le fait divers a été publié dans la presse. L'espace est parfois omis dans quelques NTL de Blanc mais dans la majorité des cas le nom de la ville et/ou du pays est indiqué. L'action, souvent violente ou catastrophique, change un état dans un autre état. Elle s'exprime par un verbe au passé simple ou temps équivalent. Donc, ce qui est spécifique des NTL, c'est que quatre catégories narratives coïncident avec des référents externes qui ancrent l'histoire dans les circonstances réelles de son occurrence et situent le récit dans le monde réel. C'est pourquoi la NTL garde un reste insublimable du fait divers qui en fait une forme tendue entre la permanence du monde fictionnel et l'actualité du monde médiatique.

On synthétisera la différence entre les micronouvelles et les nouvelles en trois lignes de la façon suivante : si les micronouvelles ont des référents discursifs et littéraires (stéréotypes, héros, conventions et schémas narratifs, séquences paradigmatiques) pour situer le lecteur dans le monde de la fiction, les NTL ont des référents externes et

circonstanciels qui situent le lecteur dans le monde réel, malgré leur sublimation littéraire.

## Références

- BAILLY, Jean-Louis (2009), *Nouvelles impassibles*, Paris, L'arbre vengeur.
- BARTHES, Roland (1964), *Essais critiques*, Paris, Seuil.
- BASTIN, Vincent (2010), *Morts et Résurrections du sergent grenadier Lazare*, autoédition.
- BASTIN, Vincent, « Micronouvelles : Pour une définition et une première défense de la micronouvelle française », *Micronouvelles et nouvelles brèves* [en ligne], disponible sur <http://www.vincent-b.sitew.com/#MICRONOUVELLES.F>.
- BASTIN, Vincent, « À la découverte de la micronouvelle », *La Plume d'Ys* [en ligne], disponible sur [http://laplumedys.blog4ever.com/blog/lire-article-71436-1951020-micronouvelles\\_vincent\\_bastin.html](http://laplumedys.blog4ever.com/blog/lire-article-71436-1951020-micronouvelles_vincent_bastin.html).
- BASTIN, Vincent (2011), « Félix Fénéon (1861-1944). Trois lignes d'avant-garde », *À voix autre*, 22, août, p.7.
- BENJAMIN, Walter (1991), *Écrits français*, Paris, Galimard.
- BERTHIAUME, Laurent (2006), « La Micronouvelle », *Brèves littéraires*, 74, p.93-98.
- BERTHIAUME, Laurent *et al.* (2007), *Cent onze micronouvelles*, Montréal, Le grand fleuve.
- BLANC, Jean-Noël (2007), *Couper court*, Paris, Thierry Magnier.
- CASTONGUAY, Reine-Marie (2009), « Tsunami », *Brèves littéraires*, 79, p.70.
- CHEVILLARD, Eric, *L'autofictif* [en ligne], disponible sur <http://l-autofictif.over-blog.com/>.
- DELERM, Philippe (1997), *La première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*, Paris, Gallimard.
- FÉNÉON, Félix (1998), *Nouvelles en trois lignes*, ed. H. Védrine, Paris, LGF.
- FUENTEALBA, Jacques (2008), *Invocations et autres élucubrations*, Efimeras.
- FUENTEALBA, Jacques (2010), « Micronouvelles : le poids des mots. Petits mais costauds », *Black Mamba*, 18.
- FUENTEALBA, Jacques (2009a), « Nanofictions », *Deliciouspaper*, 7.
- FUENTEALBA, Jacques (2009b), *Tout feu tout flamme*, Paris, Outworld.
- JAUFFRET, Régis (2007), *Microfictions*, Paris, Gallimard.
- LAGMANOVITCH, David (2006), *El microrrelato. Teoria y historia*, Palencia, Menoscuarto.



- LOMELI, Luis Felipe, « El Emigrante », *La Grúa de Piedra. Literatura y malas artes* [en ligne], disponible sur <http://lagruadepiedra.wordpress.com/2007/11/13/el-emigrante-luis-felipe-g-lomeli/>.
- MORAND, Philippe, *Microfictions et autres niaiseries* (e-book), TheBookEditions.com.
- RABATÉ, Dominique & P. SCHOENTJES (eds.) (2010), *Revue Critique de Fixxion française contemporaine*, 1, Micro/Macro, décembre [en ligne], disponible sur <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/2>.
- STERNBERG, Jacques (1988), *188 contes à régler*, Paris, Denoel.
- THÉRENTY, Marie-Ève & G. PINSON (2008), « Présentation. Le minuscule, trait de la civilisation médiatique », *Études Françaises*, 44, 3, pp. 5-12 [en ligne], disponible sur <http://www.erudit.org/revue/etudfr/2008/v44/n3/>.
- THÉRENTY, Marie-Ève (2008), « Vies drôles et *scalps de puce* : des microformes dans les quotidiens à la Belle Époque », *Études Françaises*, 44, 3, pp. 5-12 [en ligne], disponible sur <http://www.erudit.org/revue/etudfr/2008/v44/n3/>.
- ZAVALA, Lauro, « Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio: brevedad, diversidad, complicidad, fractalidad, fugacidad, virtualidad », *Ciudad Seva* [en ligne], disponible sur <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/zavala2.htm>.
- ZAVALA, Lauro, « El cuento ultracorto bajo el microscopio », *Ciudad Seva* [en ligne], disponible sur <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/zavala2.htm>.
- ZAVALA, Lauro, « El cuento ultracorto. Hacia un nuevo canon literario » [en ligne], disponible sur <http://usuarios.multimania.es/wemilere/ultracorto.htm>.
- ZAVALA, Lauro, « Para analisar a minificção », *Minguante* [en ligne], disponible sur <http://www.minguante.com/intro.asp>.



# REPRESENTACIONES DEL PROCESO EN LA MICROFICCIÓN ARGENTINA CONTEMPORÁNEA

Émilie Delafosse

UNIVERSITÉ STENDHAL-GRENOBLE 3

**GÉNERO LITERARIO A LA VEZ ANTIGUO Y DE MODA**, el microrrelato goza de muy buena salud. Además del animado debate teórico que suscita, una de las pruebas de su actual vigor internacional es la proliferación de las antologías que se dedican a compilar miniaturas. En Argentina, uno de los intentos más interesantes es la antología reciente de Laura Pollastri, *El límite de la palabra*, en cuyo prólogo sitúo el punto de partida de este trabajo. “[Hay] constelaciones de textos que vuelven sobre acontecimientos que bordean lo innombrable en el país, la circunstancia terrible de la dictadura”, señala Laura Pollastri (2007: 23). En otras palabras, la representación del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional que asoló a Argentina de 1976 a 1983 aparece como uno de los denominadores comunes del microrrelato argentino contemporáneo.

Antes que nada, un comentario sobre la denominación genérica. Hablaré en adelante de *microficción*, para no restringir este género a su narratividad. Según explicó Raúl Brasca en varias ocasiones, este término permite tanto aludir al formato mínimo como incluir textos no narrativos (poéticos, ensayísticos...), ya que “dentro de la microficción se da un solapamiento de géneros” (Brasca, 2010: 144).

Decidí abordar el género microficcional desde un ángulo temático partiendo de la constatación de la representación recurrente de la

59

REPRESENTACIONES  
DEL PROCESO EN LA  
MICROFICCIÓN ARGENTINA  
CONTEMPORÁNEA

Émilie Delafosse

dictadura como tema, escenario o ambiente en varias miniaturas escritas por autores argentinos después del Proceso. A partir de un corpus que en absoluto pretende ser exhaustivo, intentaré demostrar la forma de convergencia entre género y tema, explicarla, y entender lo que implica. De la referencia explícita a ciertos actores de la última dictadura militar argentina a la alusión alegórica al terror, las representaciones del Proceso varían. Tras analizarlas, me interrogaré sobre la manera como los autores consiguen poner los rasgos específicos del género microficcional al servicio de semejante tema. Prolongaré la reflexión hasta la cuestión del alcance de una microficción que, en su tratamiento de la violencia política, se hace a la vez expresión de la argentinidad y escritura de la memoria renovada por el carácter lúdico del género.

Antes de entrar en el meollo de este trabajo, cabe volver al corpus.<sup>[1]</sup> Cruzar varios criterios me permitió limitar lo arbitrario de la selección, y obtener un conjunto de diez textos. Estas miniaturas, concebidas y publicadas como tales<sup>[2]</sup>, comparten cierta unidad formal<sup>[3]</sup>: tienen entre diecinueve y 165 palabras de extensión, títulos incluidos<sup>[4]</sup>. Presentes en colecciones o antologías, casi todas vuelven a aparecer en Internet, como si por su formato, circularan sin cesar. Son textos “contemporáneos”, en el sentido en que sus autores, argentinos (y no solamente porteños), sobrevivieron al cambio de milenio. Se trata de siete escritores que integran tres de los cuatro grupos distinguidos por Laura Pollastri en su prólogo: si Ana María Shua es una de las “autoras consagradas del microrrelato argentino”, Orlando Romano forma parte de las “Nuevas incorporaciones”. En cuanto a los demás –Mario Goloboff, David Lagmanovich,

<sup>1</sup> Al respecto, quiero agradecer a Raúl Brasca por su amable colaboración y sus consejos.

<sup>2</sup> Esto es, no son “microficciones del lector” (Brasca, 2010: 146), como esos fragmentos de material textual más extenso, aislados *a posteriori* por una lectura específica. Descartar esta categoría de microficciones fue otra manera de limitar la selección, pero también me obligó a dejar de lado un recorte de una novela de Roberto Arlt, *Los 7 locos* (1929), que hubiera sido interesante analizar, por su publicación ulterior como pieza autónoma y su carácter premonitorio.

<sup>3</sup> Unidad relativa, porque el impacto de una miniatura de menos de veinte palabras, como “Años 70” de Orlando Romano, poco tiene que ver con el efecto generado por la lectura de un texto de media página, como “Los mitrales”, de Raúl Brasca.

<sup>4</sup> Sigo los consejos de David Lagmanovich cuando recomienda contabilizar las palabras del título, esencial en la economía de cualquier miniatura (Lagmanovich, 2006).

Ana María Mopty de Kiorcheff, Orlando Van Bredam y Raúl Brasca-, se inscriben en “El microrrelato actual” (Pollastri, 2007: 22). También preciso que ningún texto del corpus se publicó antes de los años 90. Es decir, las diez microficciones tienen en común su publicación posdictadura, a diez años de los hechos, como mínimo. Su conexión temática aparece de modo explícito en el prólogo de Laura Pollastri, cuando ésta registra “una serie que incluye a ‘General Jorge Rafael Videla’, de Goloboff; ‘Manchas’, de Mopty de Kiorcheff; ‘Urnas colmadas’, de Shua; ‘Los mejores calzados’, de Luisa Valenzuela; ‘Modelo’ y ‘Botas’, de Van Bredam, y ‘El teniente me dijo’, de Lagmanovich” (*idem*, 23). Siendo “Los mejores calzados” el único texto publicado antes de los años 90, e incluso antes del golpe de Estado del 24 de marzo de 1976,<sup>[5]</sup> lo excluí del corpus. En cambio añadí cuatro microficciones: otra de Ana María Shua – “Un disparo” –, dos sacadas de la colección de miniaturas de Raúl Brasca titulada *Todo tiempo futuro fue peor* (2007) – “El tiempo detenido” y “Los mitrales” –, y “Años 70”, del tucumano Orlando Romano.

## Figuras de la dictadura

Si todos los textos del corpus, de algún modo, convocan la última dictadura argentina, la recurrencia temática funciona bajo modalidades distintas. Una tipología establecida según el grado de presencia y el tipo de representación del tema o de los motivos relacionados con él permite identificar tres categorías de manifestación, separadas por fronteras porosas.

A través de referencias inapelables, que no dejan lugar a dudas, el Proceso aparece de manera explícita en “General Jorge Rafael Videla”, de David Lagmanovich. Desde el título, el nombre propio, precedido del grado de quien fue Comandante en jefe del Ejército, líder de la Junta militar que derrocó al gobierno constitucional y presidente de facto de la Nación argentina entre 1976 y 1981, le quita cualquier ambigüedad

REPRESENTACIONES  
DEL PROCESO EN LA  
MICROFICCIÓN ARGENTINA  
CONTEMPORÁNEA

Émilie Delafosse

<sup>5</sup> Se publicó en 1975, poco antes del principio del Proceso, en un período de violencia política que sirvió de coartada a los golpistas para derrocar al gobierno constitucional. En esos años, ya actuaba la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) reprimiendo a la oposición con métodos policiales basados en el terror.

a la identidad del protagonista. Aunque menos precisos, los datos referenciales en el título de “Años 70” y al final de “Un disparo” contextualizan las historias, al enmarcarlas en la década que incluye parte de los años del Proceso y en la ciudad de Buenos Aires.

En otras seis miniaturas, la representación de la dictadura militar es mucho más implícita, ya que los autores optan por un funcionamiento de tipo alegórico: recurren a diferentes tropos o figuras retóricas que exigen del lector que detecte el sustrato referencial velado. La metáfora opera especialmente en “Un disparo”, donde el tiro que “corta en dos el aire de la ciudad” (Shua, 2009) puede aludir tanto al ambiente sofocante del Buenos Aires de los Años de Plomo como al clima de violencia generado por los enfrentamientos entre facciones de izquierda y derecha del movimiento peronista, en la primera mitad de los años 70. De forma más obvia, en el texto de Orlando Van Bredam titulado “Manchas”, las inquietantes consideraciones sobre las técnicas para hacer *desaparecer* las indeseables máculas remiten al terrorismo de Estado, basado en una represión feroz y sistemática que pretende a la liquidación de cualquier brote de oposición política.<sup>[6]</sup> La metáfora también sirve de base a “Los mitrales”, donde Raúl Brasca describe una clase de aves convencidas de que “la jaula no encarcela sino que protege” (Brasca, 2007b: 179). Según el autor, este texto “alegoriza sobre la indiferencia e, incluso, la satisfacción, de una porción de la sociedad argentina (bastante numerosa) que no tiene ningún ideal y a la que nada le importa más que mantener su preeminencia social libre de amenazas”.<sup>[7]</sup> En este caso, el paratexto aclara el significado, con la dedicatoria a los amigos desaparecidos (“*in memoriam*”), y la nota a pie de página que explica que el texto fue “escrito para ‘Escritores por la memoria, la verdad y la justicia’, cuadernillo editado en el vigésimo aniversario del golpe de estado” (*ibidem*).

Otro tropo utilizado es la metonimia, como en “Botas”, donde Orlando Van Bredam cuenta la anécdota de un niño que se pone las

<sup>6</sup> Cito la conocida transcripción de una declaración que el general argentino Manuel Saint Jean realiza en 1976: “Primero vamos a matar a todos los subversivos; después, a sus colaboradores; después, a los simpatizantes; después, a los indiferentes. Y por último, a los tímidos”.

<sup>7</sup> Cito aquí las palabras de Raúl Brasca en un correo electrónico del 23/07/11 (mensaje personal).

fascinantes botas de su abuelo comisario. Al enfocar el objeto simbólico, y al evocar “un país que profesa una extraña nostalgia de botas” (Van Bredam, 2007b: 194), el texto, sin duda, alude a la dictadura. Cuando establece la equivalencia entre sufragio y muerte en “Urnas colmadas”, Ana María Shua recurre más bien al simbolismo, refiriéndose a la desaparición de la democracia. En “El teniente me dijo”, con la historia del soldado que acaba matando a su superior porque ya no aguanta el trato que éste le inflige, David Lagmanovich denuncia asimismo los abusos de poder de los jerarcas represivos del Estado.

Al contrario de los textos con referencias explícitas, estas seis microficciones reclaman un lector más activo, capaz de descifrar las alusiones al terror de la dictadura trasladando lo contado a otro contexto. Al grado intermedio corresponden las miniaturas articuladas en torno a ciertas palabras claves que *resuenan*: sin corresponder a datos históricos precisos, bastan para convocar todo el “universo” del Proceso. En “Modelo”, la mención metonímica del “prisionero” reducido a sus “ojos aterrorizados” y asociado con la tristemente conocida “picana eléctrica” (Van Bredam, 2007a: 193) evoca escenas de tortura como las que pudieron ocurrir en la famosa Escuela de Mecánica de la Armada o en cualquier otro centro clandestino de detención. La palabra “desaparecido”, en la tercera y última frase de “El tiempo detenido”, por sí sola alude a los 30.000 supuestos opositores que fueron secuestrados y nunca reaparecieron, mientras la silueta del “militar argentino” y la “bota” (militar) también figuran en “Años 70”, “Botas” y “Manchas”.

A través de referencias, alusiones o palabras claves, se identifican una serie de situaciones y personajes relacionados con la última dictadura militar argentina, reconocibles, y hasta – quizás – tópicos: el dictador Videla, el militar, la tortura, las desapariciones, etc. Manifiesta u oculta, la presencia de estas figuras a veces nítidas, otras borrosas, no es fortuita. En cierta medida, los rasgos y mecanismos específicos de la microficción son los que explican esta orientación temática.

## Un género predilecto

Muchas de las características del género microfictional se inscriben en una estrategia global de *compensación*. Como si lucharan contra su

propia naturaleza, la mayoría de las miniaturas logran contrarrestar los límites de su formato breve o hiperbreve. Realmente centrífuga, la microficción asume el paradójico reto de empujar las fronteras dimensionales sin ocupar más espacio textual: dice mucho en pocas palabras, sugiere. De ahí la importancia de la brevedad, pero sobre todo de la concisión. Al respecto, Julio Ricardo Estefan, el fundador de la editorial tucumana La Aguja de Buffon, recuerda lo que decía David Lagmanovich: “no se trata de quitar sino de poner. Poner las palabras insustituibles, las necesarias, las únicas que se deben escribir para decir lo que queremos. Es un verdadero desafío intelectual” (Estefan, 2011). Los diecinueve vocablos de “Años 70” recogen el guante: “Soy tan holgazana que me he casado con un militar argentino para ahorrarle el esfuerzo de amar”, escribe Orlando Romano (2011: 43). Este texto podría ser un *twitt*, pues cumple el criterio del máximo de 140 caracteres, espacios incluidos. En cuanto a “El tiempo detenido”, consta de tres frases que pueden corresponder a tres microhistorias. Por la ausencia de oraciones principales, el conjunto se parece a una lista de gérmenes para futuros relatos, que recuerdan los famosos *Cuadernos de apuntes* de Nathaniel Hawthorne. No obstante, la asociación de las tres frases significa algo más: los huecos se llenan de sentido gracias a la construcción gradual y al paralelo entre los tres casos de disfuncionamiento en la percepción temporal:

La anciana que ha olvidado todo menos la lengua natal y dos o tres episodios de su infancia.

La loca que repite incansablemente la escena de la boda, cuando fue abandonada en el altar.

La madre del desaparecido que ve un muchacho parecido a su hijo y en un absurdo sobresalto anula treinta años, amaga un grito que se deshace antes de serlo y articula en silencio el nombre tan querido. (Brasca, 2007a: 177)

La ambigüedad es otro recurso para compensar el formato reducido, mediante la apertura del texto a varias interpretaciones por parte de un lector activo. Funciona en particular en “Urnas colmadas”, a partir del doble sentido del vocablo “urna”, que “puede ser tanto el vaso que guarda las cenizas de los cadáveres como la caja donde se depositan los votos en época de democracia”, aclara Laura Pollastri (2007: 16). A



otro nivel, el uso de la polisemia y de los códigos hace eco a la censura de la época dictatorial, como si el procedimiento textual revelara el tratamiento lúdico del tema.

Ahora bien, existe una razón por la cual esta densidad funciona tan bien en las microficciones del corpus. En su prólogo, Laura Pollastri recuerda que el microrrelato “necesita un lector cuya biblioteca (*cuyos conocimientos y lecturas*)<sup>[8]</sup> sea amplia” (*ibidem*). Viene muy a propósito la ampliación del concepto de “biblioteca” más allá del de “intertextualidad”. Si para ahorrar palabras, el autor de microficción suele apoyar su miniatura en algo que le es ajeno y que se presupone,<sup>[9]</sup> aquí no se alude a textos previos, sino que se recuerda un referente histórico-cultural colectivo. Siendo el Proceso una realidad extralingüística que sigue viva en la mente de muchos – en Argentina, obviamente, y entre todos los que ya hayan oído hablar de la historia reciente del país –, el autor de una miniatura que convoque la dictadura no necesita aclarar qué paso en los Años de Plomo. La persistencia del trauma puede explicar la adecuación entre tema y género, que coinciden en la “gran rama” del microrrelato argentino identificada por Laura Pollastri: se trata de la “línea” que “apela a imaginarios anclados en la experiencia argentina, como el tango y la dictadura militar” (*idem*, 24). En este caso, “los referentes funcionan como una reserva de significado que permite la inmediata reconstrucción del acontecimiento; son el cañamazo sobre el que se teje la trama, el lienzo sobre el que se pinta la acción” (*ibidem*).

Las “extremidades” del texto – el título, el íncipit y el final – participan en esta lógica de concentración del significado en un significante muy denso. Así, desde la segunda lectura de “Manchas”, la única palabra del título superpone el sentido figurado al sentido propio. En cambio, por su relativa extensión, el título de “El teniente me dijo” funciona como un *leitmotiv* cuya repetición a lo largo del texto prepara un final abrupto: “El teniente no volverá a decir nada nunca más” (Lagmanovich, 2007: 148). El íncipit, muchas veces, arranca *in medias res* – como en “Modelo”, que empieza con el diálogo entre padre e hijo –, y el valor anafórico de los artículos definidos da la sensación de que el relato empezó antes del

<sup>8</sup> El subrayado es mío.

<sup>9</sup> Raúl Brasca explica que las microficciones se “sirven siempre de un marco referencial que autor y lector comparten”, porque este “recurso ahorra muchas líneas” (Brasca, 1997).

mismo texto – por ejemplo en la primera frase de “Urnas colmadas”: “En el cuarto oscuro, desalentados, nos convidamos con caramelos” (Shua, 2007: 81). En cuanto al final, también es esencial: impactante o “estéticamente satisfactorio”, incita a la relectura, al concretar el “pacto de lectura”, recuerda Raúl Brasca (2004a y 2004b). “El final de la microficción generalmente no es un final fáctico (...), sino que sugiere, dispara, más de una posibilidad”, aclara (Brasca, 2007c). Si “Un disparo” termina con un juego de palabras – “No es raro que ya no se pueda ni respirar en Buenos Aires” (Shua, 2009) –, “Manchas” lleva a un final abierto e inquietante, que deja oír las voces de los familiares de los desaparecidos: “¿Y la mancha? ¿Y los hijos de la mancha? Se oyen voces que buscan. Lllaman” (Moply de Kiorcheff, 2007: 173).

La utilización de un tono particular es otro rasgo microficcional perfectamente adecuado al tratamiento del tema de la dictadura en este corpus. Muy a menudo, el humor – negro, a veces –, y sobre todo la ironía están vigentes en la ficción mínima. El microrrelato, precisa Laura Pollastri al respecto, “no apunta a la abierta carcajada, sino a la sonrisa” (Pollastri, 2007: 15). El que la microficción siempre invite a la relectura – otra manera de compensar la reducción del formato, de hecho – seguramente limita lo espontáneo de la reacción lectorial. Aquí vienen algunos ejemplos. Parodia bastante mordaz de epitafio, la miniatura de Mario Goloboff se cierra con el contraste entre la alusión a la buena conciencia del dictador – “Dormía bien” (Goloboff, 2007: 138) – y el horror de los crímenes cometidos u ordenados. En el umbral de lo no dicho, éstos subyacen en la mención de la afición de Videla por “los perros de caza, los tapices con ciervos y la música de Wagner”, y en la tajante forma negativa del verbo “tolerar”<sup>[10]</sup>. En “Modelo”, una ironía lacerante se inmiscuye en el paralelismo entre el padre que castiga al hijo y el hijo verdugo que tortura al prisionero. La estructura dual del texto, reforzada por el eco fonético de la “picana eléctrica” con la “paliza correctora” (Van Bredam, 2007a: 193), sugiere que en tiempos de dictadura lo injustificable se vuelve cotidiano. “Años 70”, por fin, se parece a un chiste que juega con lo absurdo:<sup>[11]</sup> casarse

<sup>10</sup> “No toleraba el rumor de los árboles ni el trino de los pájaros.” (Goloboff, 2007: 138)

<sup>11</sup> Casi suena a chiste de “colmos”, con una pregunta ritual que podría ser: “¿Cuál es el colmo de una mujer holgazana?”, y una respuesta a la vez absurda y cruel: “Haberse

con un militar argentino, advierte la ingeniosa frase, es la garantía absoluta para no amar...

A pesar de sus funcionamientos distintos, estos tres textos llevan a la misma conclusión: el manejo de la ironía, del humor negro e incluso del sarcasmo supone que los autores logran mantener cierta distancia respecto al horror. Vinculado al motivo de los desaparecidos, el juego de reflejos entre niveles textuales distintos es otra manifestación de esta toma de distancia. La desaparición forzada de miles de individuos como método represivo institucionalizado por los militares puede reconocerse en la disposición tipográfica propia de la microficción. Convocado en “El tiempo detenido”, “Manchas” y en “Urnas colmadas”, dicho motivo se plasma en los abundantes blancos textuales que traducen el vacío dejado por la ausencia de los familiares y amigos desaparecidos. A la vez que pertenecen al lector, los silencios del texto dicen la aniquilación del otro, y alimentan un motivo que, tan trágico como sea, ocasiona múltiples juegos textuales en la microficción.

Así, la lógica de compensación característica de este género tanto como su tendencia a privilegiar ciertos tonos encajan con la temática dictatorial. Más allá de sus pocas palabras, los textos no dejan de sugerir, como si se tratara de sortear otra censura, autoimpuesta, voluntaria y lúdica, en este caso. En cuanto a la distancia que favorecen el humor y la ironía, me parece sintomática, y la comentaré más adelante. Una vez más, a partir del estudio de estas diez microficciones, concluyo en la correspondencia exacta entre género y tema. Pero ¿qué significa tal adecuación? En otras palabras, ¿qué puede representar esta escritura en el panorama de la literatura contemporánea?

67

REPRESENTACIONES  
DEL PROCESO EN LA  
MICROFICCIÓN ARGENTINA  
CONTEMPORÁNEA

Émilie Delafosse

## Alcance

Quisiera terminar esbozando dos pistas que se perfilan a partir de las anteriores consideraciones sobre el tratamiento particular de la violencia política del Proceso en la microficción argentina actual.

Primera pista: las miniaturas que convocan la dictadura consiguen hacerse expresión de la argentinidad. Difícilmente pueden ser casuales

casado con un militar argentino para ahorrarse el esfuerzo de amar”.

las diferentes huellas de lo argentino que se observan en los textos. Más que el voseo, utilizado en “Modelo”<sup>[12]</sup>, y la alusión a la dualidad entre capital porteña e “interior” del país, localizable en “El teniente me dijo”<sup>[13]</sup>, el empleo recurrente de palabras o expresiones cargadas de sentido es el que apunta a lo argentino. Una constelación de vocablos como “desaparecido” – en “El tiempo detenido” –, “picana eléctrica” – en “Modelo” –, “militar” – en “Años 70” – o “proceso” – hasta sin mayúscula, en “Manchas”, en un juego de palabras: “El proceso no garantiza espuma de blancura iluminada” (Mopty de Kiorcheff, 2007: 173) – bosquejan la historia reciente del país, con esta dictadura que, quiérase o no, ha fraguado parte de la identidad argentina de hoy.

Segunda pista: las miniaturas del corpus se inscriben en una forma renovada, distanciada de escritura de la memoria. Al margen de lo que Jorgelina Corbatta identifica como la “narrativa de la Guerra Sucia” (Corbatta, 1999: 22), que incluye las novelas de Juan José Saer, Ricardo Piglia, Manuel Puig y Luisa Valenzuela, la microficción posdictadura se abre camino. Sin pretensiones históricas ni testimoniales, estas ficciones “hacen memoria”, pero a pinceladas, y con humor e ironía. Más allá del testimonio y de la denuncia, la microficción se propone sobre todo releer la historia reciente, reconstruirla, reescribirla de forma lúdica. Si las novelas recientes de un Martín Kohan<sup>[14]</sup> renuevan el tema de la dictadura en la literatura argentina actual, quizás el género microficcional represente la respuesta de lo breve al riesgo de que dicho tema se convierta en estereotipo.

Cada una a su manera, las diez miniaturas del corpus re-presentan, hacen presente uno de los episodios más sangrientos y traumáticos del pasado reciente de Argentina: la última dictadura militar. Los rasgos de la microficción se amoldan a la temática dictatorial reforzándola, a la vez que la renuevan. Punto de partida de la ficción, la historia está reescrita por una microficción que pone en ella su mirada retrospectiva, distanciada y sesgada, capaz de fragmentar. Al igual que existe un

<sup>12</sup> “Esto que voy a hacer, me duele más a mí que a vos – decía el Padre y se quitaba el cinto cada vez que quería propinarle una paliza correctora.” (Van Bredam, 2007a: 193)

<sup>13</sup> “Después el teniente me dijo algo sobre mi hermana, que había venido del interior a visitarme.” (Lagmanovich, 2007: 148)

<sup>14</sup> *Dos veces junio* (2002), *Ciencias morales* (2007) y *Cuentas pendientes* (2010), en particular.

subgénero de la “novela del dictador”, al que se dedicó Luisa Valenzuela, entre otros escritores, se podría abordar estas “microficciones de la dictadura” como un nuevo subgénero, definido por características formales y temáticas, y por el horizonte de espera que modela. Un subgénero que tiene porvenir<sup>[15]</sup>, ya que logra jugar con un tema delicado si los hay, en una actitud lúdica que podría ser una manera de seguir curando las llagas de ese pasado que se resiste, justamente, a pasar.

## Referencias

### Corpus analizado

BRASCA, Raúl (2007a), “El tiempo detenido”, *Todo tiempo futuro fue peor*, Buenos Aires, Sudamericana, p. 177.

BRASCA, Raúl (2007b), “Los mitrales”, *Todo tiempo futuro fue peor*, Buenos Aires, Sudamericana, p. 179.

GOLOBOFF, Mario (2007), “General Jorge Rafael Videla”, in Laura Pollastri (ed.) (2007), *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*, Palencia, Menoscuarto, p. 138.

LAGMANOVICH, David (2007), “El teniente me dijo”, in Laura Pollastri (ed.) (2007), *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*, Palencia, Menoscuarto, p. 148.

MOPTY DE KIORCHEFF, Ana María (2007), “Manchas”, in Laura Pollastri (ed.) (2007), *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*, Palencia, Menoscuarto, p. 173.

ROMANO, Orlando (2011), “Años 70”, *La ciudad de los amores breves. Micro-historias sobre mujeres*, Tucumán, La Aguja de Buffon, p. 43.

<sup>15</sup> En marzo de 2011, el sitio argentino de textos breves *Cuentos y más* ([www.cuentosymas.com.ar](http://www.cuentosymas.com.ar)) publicó una convocatoria para la construcción colectiva de “Minicuentos por la identidad”, en conmemoración del “Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia”. Según la convocatoria, se trataba de “escribir un cuento de hasta 600 caracteres, directa o indirectamente relacionado con la última dictadura militar, o con la identidad avasallada en aquellos nefastos tiempos” (Panno & Pano, 2011). Aunque no hubo selección basada en la calidad literaria de las microficciones enviadas, la inmediatez y la amplitud de la respuesta es un indicio del vigor actual y por venir de este tipo de textos.

- SHUA, Ana María (2007), “Urnas colmadas”, in Laura Pollastri (ed.) (2007), *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*, Palencia, Menoscuarto, p. 81.
- SHUA, Ana María (2009), “Un disparo”, *Cazadores de letras*, Madrid, Página de Espuma.
- VAN BREDAM, Orlando (2007a), “Modelo”, in Laura Pollastri (ed.) (2007), *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*, Palencia, Menoscuarto, p. 193.
- VAN BREDAM, Orlando (2007b), “Botas”, in Laura Pollastri (ed.) (2007), *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*, Palencia, Menoscuarto, p. 194.

### Otras referencias

- BRASCA, Raúl (1997), Prólogo de *Dos veces bueno 2. Más cuentos brevísimos latinoamericanos*, Buenos Aires, Desde la Gente (también en línea, disponible en <http://webs.sinectis.com.ar/rbrasca/buenodos.html>, consultado el 04/11/11).
- BRASCA, Raúl (2004a), “Criterio de selección y concepto de minificción: un derrotero de seis años y cuatro antologías”, in Francisca Noguero Jiméñez (ed.) (2004), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura* [II Congreso internacional de minificción, 2002], Salamanca, Universidad de Salamanca, p. 107-119.
- BRASCA, Raúl (2004b), “Microficción y pacto de lectura”, *Brújula*, vol. 1, nº 1, p. 7-15 (también en línea, disponible en <http://webs.sinectis.com.ar/rbrasca/brujula1.html>, consultado el 04/11/11).
- BRASCA, Raúl (2007c), “Entrevistas: Brasca, Raúl” (entrevista por J.J. Panno, M. Vicens y B. Andreozzi), *Cuentos y más* [en línea], disponible en <http://www.cuentosymas.com.ar/blog/?p=3450>, consultado el 04/11/11.
- BRASCA, Raúl (2010), “Entrevista a Raúl Brasca: ‘Dentro de la microficción se da un solapamiento de géneros’” (entrevista por É. Delafosse), *El Cuento en Red*, nº 22, p. 135-145 (también en línea, disponible en [http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido.php?id\\_fasciculo=531](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=531), consultado el 04/11/11).
- CORBATTA, Jorgelina (1999), *Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina* (Piglia, Saer, Valenzuela, Puig), Buenos Aires, Corregidor.
- ESTEFAN, Julio Ricardo (2011), “La literatura tucumana está en plena expansión” (entrevista por M. Cazón), *La Gaceta*, 25/09 [en línea], disponible en <http://www.>

lagaceta.com.ar/nota/456703/LA\_GACETA\_Literaria/literatura-tucumana-esta-plena-expansion.html, consultado el 04/11/11.

LAGMANOVICH, David (2006), "La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas", *Espéculo*, n° 32 [en línea], disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/exbreve.html>, consultado el 04/11/11.

PANNO, Juan José & Mónica PANO (2011), "Convocatoria de Abril: Minicuentos por la Identidad", *Cuentos y más* [en línea], disponible en <http://www.cuentosymas.com.ar/blog/?p=4334>, consultado el 04/11/11.

POLLASTRI, Laura (2007), *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*, Palencia, Menoscuarto.





# A ASCENSÃO DO MICROCONTO BRASILEIRO NO INÍCIO DO SÉCULO XXI

Fabrina Martinez de Souza e Rauer Ribeiro Rodrigues  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL

**DIANTE DA EVIDÊNCIA EMPÍRICA**, válida para todas as Américas e para a Europa, da multiplicação de narrativas de poucas palavras em blogs, em periódicos e em livros, cabe perguntar: o microconto é uma forma literária nova? O microconto é uma forma literária? Ou, simplesmente: tendo por referência a produção atual na literatura brasileira, o que é microconto?

Heloísa Buarque de Hollanda, pesquisadora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), afirma que “a crítica tem que correr atrás do seu objeto porque este está andando muito rápido e, principalmente agora, ele está andando mais rápido ainda” (Hollanda, 2010: 138). Nas últimas duas décadas, a quantidade de livros e antologias de microcontos no Brasil cresceu vertiginosamente. A pesquisa não. Sequer temos uma linha do tempo dos autores que em algum momento dedicaram-se ao subgênero. E não são poucos. Ou insignificantes. A pesquisadora afirma ainda que o “truque” para acompanhar os novos tempos é historicizar. Nesse caso, na busca de resposta a essas questões fulcrais, proponho que voltemos nosso olhar contemporâneo à Inglaterra do século XVIII com um questionamento em área das mais exploradas nos estudos literários: o romance é uma forma literária nova?

73

.....  
**A ASCENSÃO DO  
MICROCONTO BRASILEIRO  
NO INÍCIO DO SÉCULO XXI**  
.....

Fabrina Martinez de Souza  
e Rauer Ribeiro Rodrigues

No livro *Ascensão do Romance*, lançado em 1957, Ian Watt enumerou os impactos da revolução industrial que, no século XVIII, permitiram que a narrativa romanesca se estabelecesse mesmo em condições desfavoráveis, que não eram poucas ou insignificantes. A nossos olhos, acostumados com luz, era uma época estranha. Precisamos considerar, e talvez seja esse o melhor começo, que as condições para a leitura eram precárias. A privacidade era mínima, pois as moradias viviam cheias, o interior das residências era escuro e as velas, ainda que baratas, eram artigos de luxo. No século XVII foi instituído um imposto sobre janelas e as poucas que restaram eram fundas e estavam cobertas com papel ou vidro verde. O número de pessoas alfabetizadas era irrisório. Disciplina social e educação religiosa eram as prioridades: “ensinar a ler, escrever e fazer contas constituía um objeto secundário, raramente perseguido com grandes esperanças de sucesso” (Watt, 2010: 41). Raramente uma criança permanecia na escola: depois dos seis ou sete anos elas eram encaminhadas às fábricas e o trabalho tinha a duração da luz do dia. Saber ler era necessário somente para quem se destinava ao comércio ou à administração, por exemplo.

Ironicamente, essa foi a época em que o ofício da escrita deixou de ser restrito a quem se dedicava a aprender ou ao menos aparentava isso. As pessoas comuns estavam trabalhando e não tinham tempo para aprender a ler, o que dirá imaginar. Mas esse foi o século dos autores, quando homens de “todos os níveis de capacidade, todo tipo de instrução, toda profissão e todo emprego se dedicaram com tamanho ardor à palavra impressa” (Dr. Johnson *apud* Watt, 2010: 61<sup>[1]</sup>).

Numa época na qual as pessoas mal conseguiam enxergar os tipos sobre o papel, escrever virou profissão. Relativamente bem remunerada, uma vez que os livreiros – um cargo semelhante ao do atual editor – pagavam por página produzida. Os livreiros não faziam distinção entre poema e prosa, o que eles viam era a página escrita, prestes a ser impressa e vendida. Tornou-se comum, na época, dizer que as obras

---

<sup>1</sup> Em seu trabalho, Watt referencia as seguintes obras: 1) Londres, 1904, p. 26. 2) Helen Sard Hughes, “The middle class reader and the English novel”, JEGP, XXV (1926), pp. 362-78. 3) H. J. Habakkuk, “English land ownership, 1680-1740”, *Economic History Review*, X (1940), pp. 2-17.

eram desnecessariamente alongadas para que o autor pudesse ganhar mais com o trabalho.

Sobre o preço dos exemplares, Watt explica que proporcionalmente se manteve no mesmo patamar até 1956, quando realizou seu estudo. Já o salário cresceu, no mesmo período, até dez vezes. “Nenhuma velha pode arcar com o preço, mas (todas) compram *Robinson Crusoe*”, caçava Charles Gildon<sup>[2]</sup> (*apud* Watt, 2010: 43). A edição original custava dinheiro suficiente para sustentar uma família por uma semana ou duas.

Depois de tantas dificuldades, o processo natural é nos perguntarmos: quem lia? Mulheres. A revolução industrial permitiu que as mulheres deixassem de realizar algumas atividades, aumentando o período de ócio. O acesso à diversão também era restrito, uma vez que elas não podiam participar do entretenimento masculino, que consistia basicamente em beber. Além das mulheres, é preciso considerar os aprendizes, camareiras e criados mais favorecidos que usufruíam de condições favoráveis para leitura, tempo e, é claro, da biblioteca dos patrões. Watt afirma que é difícil precisar quanto do ócio era dedicado à leitura, mas que era existente e considerável. Contudo, para o propósito específico desta comunicação, nos interessa relacionar a revolução industrial do século XVIII com as mudanças na mecânica industrial do final do século XX. Por quê? Deixemos a explicação com Ítalo Calvino:

A segunda revolução industrial, diferentemente da primeira, não oferece imagens esmagadoras como prensas ou laminadores ou corridas de aço, mas se apresenta com bits de um fluxo de informação que corre pelos circuitos sob a forma de impulsos eletrônicos. As máquinas de metal continuam a existir, mas obedientes aos bits sem peso. (Calvino, 1990: 20)

Quando pensamos na produção literária brasileira, a afirmação de Calvino, publicada em *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, nos mostra pelo menos duas linhas de força; sociedade e escritor. O microconto é um subgênero em ascensão no Brasil que, muitas vezes, se confunde

<sup>2</sup> Gildon, Charles. *Robinson Crusoe examin'd and Criticis'd*, Ed. Dottin (Londres e Paris, 1923), pp. 71-2.

com a poesia. Desde a década de 1920, autores como Oswald de Andrade publicam poemas desconcertantemente curtos. É dele, inclusive, o marco dessa contravenção linguística brasileira, publicado em 1927:

**Amor**

humor

(Andrade, 2006: 27)

Entretanto, o microconto brasileiro – enquanto subgênero narrativo – ganhou fôlego somente setenta anos depois, na primeira década do século XXI, no momento em que uma geração de autores brasileiros começa a migrar da internet para o papel. Não nos interessa discutir o suporte, as novas tecnologias ou a convergência da mídia. Não é caminho necessariamente novo, se lembrarmos que muitos romancistas do século XVIII publicavam em jornais para depois publicarem seus folhetins em livros. O que nos importa, nesse momento, é pensar na leveza e agilidade da revolução anunciada por Calvino, pois ela traz consigo elementos que estão na raiz do microconto.

Para historicizar, vejamos o depoimento de um novo autor brasileiro:

Publiquei meus primeiros textos na web, em diversos sites e publicações online, o que me permitiu formar um público leitor antes mesmo de ter livro publicado. O uso desse meio me pareceu uma escolha óbvia na época, por seu baixo custo e alto potencial de divulgação. Não sei como estaria hoje sem a internet. (Galera, 2009)

A afirmação do escritor Daniel Galera, que nasceu em 1979 e publica na rede desde 1996, pode ser lida como uma epígrafe de toda uma geração. Entre os anos de 1998 e 2001, antes do twitter e do blog, Galera era criador e colunista do mailzine *Cardosonline* (COL), que revelou – no mínimo – dois outros escritores: Daniel Pellizzari, nascido em 1974, e Clarah Averbuck, que nasceu em 1979. Galera, com Pellizzari e o artista plástico Pilla, fundou em 2001 o selo editorial independente Livros do Mal, onde lançou a coletânea de contos *Dentes Guardados* (2001) e a novela *Até o Dia em que o Cão Morreu* (2003). Três anos depois, *Mãos de Cavalo*, seu primeiro romance, foi publicado pela Companhia das

Letras, uma das maiores editoras comerciais do Brasil. Desde então, sua novela foi reeditada (2007), lançou um segundo romance, *Cordilheira* (2008), e a *graphic novel Cachalote* (2010). Atualmente trabalha em um novo romance, ainda sem data prevista de lançamento. Além disso, fez parte de diversas antologias focadas nos novos autores e mantém um site pessoal, uma conta no twitter e um perfil no facebook.

Galera ocupa um lugar confortável na literatura brasileira. A crítica especializada aponta sua produção como consistente, seus contos foram adaptados para o teatro e cinema, a novela deu origem ao premiado filme *Cão sem dono* e seus primeiros livros impressos se tornaram objetos de desejo. Num site que reúne milhares de sebos e livrarias brasileiros, só há um exemplar de *Dentes Guardados* disponível à venda por R\$ 100 reais, aproximadamente 40 euros.<sup>[3]</sup> Os livros de Galera, produzidos em sua extinta editora, são rapidamente vendidos. A qualquer preço.

O escritor, ainda jovem com seus 31 anos, é visto como um referencial para aspirantes e iniciantes. Em 2004, participou da antologia *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século*, com o microconto:

Botei uma sunga para apavorar.  
(Galera *apud* Freire, 2004: 36).

Tendo esse microconto em nosso horizonte e depois de tantas analogias, vejamos as diferenças formais entre romance e microconto. E não se trata apenas de tamanho. Jornal e romance “estimulam um tipo de hábito de leitura rápida, desatenta, quase inconsciente” (Watt, 2010: 51). Está tudo lá. Personagens, espaço, acontecimentos e outras categorias que definem um discurso narrativo. Olhemos para o microconto de Galera. Um discurso com enunciado referencial, formado por cinco palavras, sendo dois verbos. Embora haja uma única indicação do gênero da personagem, que vem através do substantivo sunga, não há evidências de que realmente se trate de um homem. O que podemos afirmar com certeza é que esse microconto narrado em primeira pessoa

77

.....  
A ASCENSÃO DO  
MICROCONTO BRASILEIRO  
NO INÍCIO DO SÉCULO XXI  
.....

Fabrina Martinez de Souza  
e Rauer Ribeiro Rodrigues

---

<sup>3</sup> Site Estante Virtual, disponível em <http://estantevirtual.com.br/livrariapassos/Daniel-Galera-Dentes-Guardados-52213941>, consultado em 05/10/2011.

constrói uma imagem e lança inúmeras dúvidas. O microconto – a julgar por esse – é um desafio.

O microconto faz referência ao período anterior ao lançamento do primeiro livro de Galera. O *COL*<sup>[4]</sup> inicialmente era visto como um mailzine com resenhas, reportagens ou contos, contudo, dez anos depois do seu fim, é inegável que ele tenha seu lugar na literatura brasileira contemporânea. Para nos mantermos no mesmo autor, é preciso dizer que 13 dos 14 contos selecionados no livro de estreia de Galera foram publicados inicialmente no mailzine. Nos arquivos do *COL* é possível encontrar textos confessionais, de memória ou biográficos que expõem a vida desses jovens escritores. E fotos. Nelas, registros das festas que aconteciam na casa dele em Porto Alegre. Numa dessas, um amigo dele chegou e declarou: coloquei uma sunga para apavorar. O microconto é, nesse caso, uma piada interna, uma piscadela de Galera ao passado, aos amigos e aos antigos leitores. Cumplicidade que se repete várias vezes em sua obra e de várias formas.

Após a extinção do *COL*, muitos participantes migraram para sites pessoais ou blogs e mais recentemente para as redes sociais. Cabe aqui uma hipótese interessante que merece ser devidamente pesquisada, já que foge do objetivo deste artigo. Aparentemente, a quantidade de informações sobre a vida pessoal dos autores é tão abundante que acabamos por saber mais do autor do que da obra. Essa (por falta de opção assim a chamaremos) nova fronteira entre o público e privado pode tanto iluminar quanto prejudicar a leitura dos microcontos.

O microconto não é gentil. Não tem a compaixão do romance ou a simpatia do conto. Não oferece filme ou foto. Exige. É o leitor quem começa, termina ou, simplesmente, aceita a história. Sob esse aspecto notamos uma grande diferença entre Oswald e Galera. E não está na forma, mas no contexto. Oswald fala com todos e Galera fala aos seus. Amor é um tema comum, e por isso não o entenda como ordinário. Mas universal. O poema de Oswald é transparente quando pensamos nas reações que o amor provoca no indivíduo. Todas as oscilações de humor que ele provoca. Ele é transparente aos nossos olhos enquanto o microconto de Galera é quase 100% evocação. Quem colocou uma

---

<sup>4</sup> O arquivo do *COL*, que inclui as 278 edições regulares, especiais e fotos, está disponível para download no endereço <http://qualquer.org/col/>, consultado em 27/09/2011.

sunga? Quem será apavorado? Por quê? Ele provoca perguntas que podem ser respondidas por quem vivenciou seu período de formação como escritor.

E mais uma vez, ao tentarmos entender o microconto, somos jogados diante de um novo problema. Quem é o público-leitor da literatura contemporânea brasileira? E de carona com esse problema, outro. A excessiva oferta de informações sobre os autores afeta o entendimento de categorias dos estudos literários, como, por exemplo, escritor ou leitor?

Antonio Candido, crítico brasileiro, afirma que a produção literária é formada por quatro momentos: “a) o artista sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões de sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio.” (Candido, 1976: 21).

No caso do microconto brasileiro, é preciso considerar que a internet tem uma influência significativa na produção, mas não é determinante. Nesse sentido, é preciso repetir, ela funciona como um suporte de divulgação. O livro ainda é o objetivo dos autores. Não apenas como uma conquista pessoal, mas como um reconhecimento social. Ou, nas palavras de Candido, uma ação de “reconhecimento coletivo”. Não para responder se ele é uma forma literária nova, se é uma forma literária ou o que é. Considerando que os autores o praticam, que as editoras os publicam, devemos analisá-los diante da diacronia da literatura brasileira com o objetivo de definir qual é, nesta primeira década do terceiro milênio, a poética do microconto brasileiro.

Contudo, o externo não é o prioritário. Considerando a ascensão constante do microconto, é preciso olhar para o enunciado. Para concluir: o microconto é uma forma literária nova? Não. Seja no gênero narrativo ou gênero poético, as narrativas breves são constantes na Literatura Brasileira. Raul Pompéia, Carlos Drummond de Andrade, Dalton Trevisan, Manoel de Barros, Marçal Aquino, Ivana Arruda Leite e Marcelino Freire, são alguns dos muitos escritores brasileiros que em algum momento dedicaram-se ao microconto. Dedicção que nos direciona a uma nova resposta. Sim. O microconto é uma forma literária. Resposta, que só deixará de ser pessoal, especulativa e provocativa quando a crítica brasileira enfim se debruçar sobre o microconto.

## Referencial

- ANDRADE, Oswald (1971), *Obras completas VII: Poesias reunidas*, 5.<sup>a</sup> ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- CALVINO, Italo (1990), *Seis Propostas Para o Próximo Milênio*, trad. Ivo Barroso, 2.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Companhia das Letras.
- CANDIDO, Antonio (1976), *Literatura e Sociedade*, 5.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Nacional.
- FREIRE, Marcelino (org.) (2004), *Os cem menores contos brasileiros do século*, São Paulo, Ateliê Editorial.
- GALERA, Daniel (2009), “‘Não sei como estaria hoje sem a internet’, diz escritor Daniel Galera”, *A Cultura na Era Digital* [em linha], disponível em <http://culturanaera-digital.wordpress.com/2009/09/15/nao-sei-como-estaria-hoje-sem-a-internet-diz-escritor-daniel-galera>, consultado em 27/06/2011.
- WATT, Ian (2010), *A Ascensão do Romance*, trad. Hildegard Feist, São Paulo, Companhia das Letras.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de Hollanda (2010), *Matraga*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, vol. 17, n.º 27, pp. 134-148, jul/dez. 2010.



## MACROCITIES/MICROSTORIES: A BRAVE NEW DIGITAL WORLD

(L'Écranvain et la nouvelle-écran : pour une  
poétique de la microfiction numérique)

Gilles Bonnet  
UNIVERSITÉ LYON 3

### 1. De *Sortie d'usine* (1982) à *Après le livre* (2011)

81

LA TENTATION EST GRANDE DE LAISSER PARLER LES TITRES, voire de les croiser : le parcours personnel et l'œuvre de François Bon semblent aujourd'hui bornés par ces deux seuils : *après l'usine*, après avoir occupé des emplois d'intérimaire, il publie en 1982 son premier roman, aux prestigieuses éditions de Minuit, où il fera paraître plusieurs romans, avant de poursuivre une œuvre parmi les plus vives de la littérature française contemporaine, par des récits, aux éditions Verdier, mais également des pièces de théâtre, des biographies des Stones, Dylan ou Led Zeppelin.

*Sortie du livre*, car François Bon, qui aime à rappeler qu'il est connecté à Internet depuis 1996, est devenu une figure centrale du Web littéraire, en fondant un site généraliste consacré à la littérature contemporaine, Remue.net, puis son propre blog vite devenu le laboratoire foisonnant et passionnant de son œuvre, tierslivre.net, et enfin, une maison d'édition de livres numériques, Publie.net, qui compte aujourd'hui plus de 600 titres dans son catalogue. S'il est un écrivain français qui a saisi les enjeux de la mutation en cours induite par l'Internet, ses répercussions sur la pratique de l'écrivain, la relation au

.....  
MACROCITIES/  
MICROSTORIES:  
A BRAVE NEW DIGITAL  
WORLD  
.....

Gilles Bonnet

lecteur, la redistribution des rôles au sein du champ littéraire comme de la traditionnelle « chaîne du livre », c'est bien lui.

## 2. Vers le numérique

Interroger les textes les plus récents que François Bon publie sur son site Web, et plus particulièrement un objet hybride comme *Une Traversée de Buffalo* (2010)<sup>[1]</sup>, dispositif alliant une mosaïque d'images empruntées à Google Earth et trente-trois brefs récits que l'auteur aime à qualifier de fantastiques, c'est donc d'abord prendre conscience d'une double contrainte – on se souviendra ici avec profit du titre que Mérimée choisit en 1833 pour son recueil de nouvelles : *Mosaïque...* Si *Buffalo* doit se lire dans son rapport aux genres et aux formes préexistants – il faudra convoquer la nouvelle, le poème en prose ou la microfiction, ou bien encore le récit et le roman – nous sommes également obligés d'appréhender ces textes dans leur spécificité neuve d'œuvre nativement numérique. Voici comment François Bon, sur la page Web hébergeant *Une Traversée de Buffalo*, présente son travail :

Début 2010, en voiture de location, je me perds dans l'étendue urbaine de Buffalo. Surgit, juxtaposée à l'infini, toute l'histoire industrielle et sociale de l'Amérique des Grands Lacs. De retour à Québec, je tente de retrouver sur Google Earth ce pays inconnu brutalement surgi, et je me perds encore plus. Les photographies aériennes nous donnent un accès indiscret aux lieux inaccessibles ou interdits de la ville, décalent notre vision de la ville ordinaire. C'est depuis ce moment que j'associe ces images à des bribes de fiction qui s'autorisent le fantastique, et recomposent à leur tour une autre ville. (*Ibid.*)

## 3. De l'écrivain à l'écranvain

Parce qu'Internet participe d'une logique de flux, la création littéraire nativement numérique induit un rapport spécifique et neuf avec

<sup>1</sup> Disponible sur <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article2116>.

son lecteur, qui, en retour, est riche de conséquences sur la poétique même du texte produit. L'apparition du Web 2.0, pour aller vite, aura en effet contribué à rapprocher les deux instances habituellement bien distinctes, de l'auteur et du lecteur. Ce dernier en effet, s'est vu doter des moyens technologiques lui permettant d'intervenir en une véritable interaction, au sein même du processus de création. Offrir aux internautes un fragment textuel quotidien, sur son blog, comme François Bon le fit à de multiples reprises, ainsi que d'autres auteurs de Publie.net, avant de regrouper sur une même page Web ou dans un livre numérique ces fragments, c'est faire jouer à plein les ressources de l'incomplétude assumée du texte comme appel adressé à l'activité créatrice des lecteurs que Bon aime à nommer « lire-écrire ». Les textes apparus sur le Web seront alors très fréquemment brefs car quotidiens, rédigés dans la journée, et brefs car sciemment incomplets. Les lecteurs peuvent en effet, dans cette relation au texte bref proposé au jour le jour comme l'était naguère le feuilleton au rez-de-chaussée d'un journal, faire l'expérience d'une relation pragmatique neuve avec l'écrivain, relation de l'ordre de l'actualité, plus proche du modèle habituel de la presse que de celui de la littérature. Si le texte numérique se veut *Read/Write Book*, c'est qu'il accepte que des lecteurs viennent commenter, voire amender, poursuivre, le texte offert, non comme œuvre close, mais forcément comme *work in progress* offert à une communauté. Ce chassé-croisé auteur-lecteur incarne une mutation qui s'inscrit dans la mouvance des wikis, et qui fait basculer le texte du lisible vers le manipulable.<sup>[2]</sup> Une telle pratique rencontre en réalité le quotidien de l'internaute, habitué à reconstituer une information par le croisement d'une pluralité de sources en réseau.<sup>[3]</sup>

Or, ce sont les fondements mêmes de notre représentation de la littérature moderne qui se trouvent ici remis en cause par ces textes

<sup>2</sup> « Le texte numérique, autant que d'être un texte donné à lire, est un texte donné à manipuler. » (Bouchardon, 2005 : 158)

<sup>3</sup> « La propagande est moins efficace dans un monde d'écrans, parce que, si la désinformation circule vite, les corrections circulent aussi vite. Sur un écran, il est souvent plus facile de corriger une contre-vérité que d'en énoncer une : si Wikipedia fonctionne si bien, c'est qu'elle permet de corriger une erreur en un seul clic. Dans les livres, nous trouvons une vérité révélée ; sur l'écran, nous assemblons notre propre vérité à partir de morceaux. Sur les écrans en réseau tout est lié à tout. » (Kelly, 2010)

brefs. L'écrivain semble ainsi remonter le cours du temps, pour renoncer quelque peu à son statut d'individu exceptionnel, acquis au XVII<sup>e</sup> siècle et renforcé au XIX<sup>e</sup>, et lié à l'autonomisation progressive du champ littéraire (cf. Viala, 1985). François Bon envisage même, au terme d'une telle évolution, un auteur collectif et anonyme, nouvelle instance qui périmerait l'ancien schème de l'écrivain, pour nous faire entrer dans l'ère de ce que l'on pourrait nommer l'*écranvain*. On comprend qu'une telle dilution de l'individu-auteur dans un nuage d'adresses IP effraie certains qui y décèlent une désanctuarisation de la littérature. De plus, l'écart temporel entre production et réception du texte, définitoire de la littérature comme communication différée, se trouve ici asymptotiquement réduit vers un idéal de quasi contemporanéité ou synchronie.

#### 4. Révolution médiologique

Le parallèle avec la presse s'avère donc indispensable, pour tenter de saisir une historicité de la mutation en cours. Sans doute faut-il en effet considérer que la profusion remarquable de textes brefs sur Internet constitue une nouvelle étape de l'interaction entre la nature et la fonction du media porteur d'une part, et la poétique du texte de l'autre. Si le développement de la presse quotidienne de bon marché dans les années 1830, dominée par la figure innovatrice d'Émile Girardin, a conditionné l'essor de la nouvelle en France, notamment sous la plume d'un Balzac puis d'un Maupassant, il semble pertinent de considérer que l'avènement d'Internet comme révolution médiologique majeure est en train d'avoir des effets similaires.

#### 5. Totalité d'effet

Cette révolution doit s'appréhender en termes de vitesse de diffusion. Là encore, le devenir du texte littéraire vient déterminer en partie sa poétique même. La possibilité de propulser sur la Toile en un instant un texte et de le destiner à une communauté virtuellement immense de lecteurs peut en effet conditionner des protocoles d'écriture,

comme ce fut le cas pour *Tumulte*, la première œuvre de François Bon apparue d'abord sur le Web, en 2005, puis repris sous la forme d'un livre-papier constitué de quelque 225 fragments. L'auteur dit y avoir expérimenté avec grand bonheur une « écriture sans préméditation et immédiatement disponible sur Internet » (Bon, 2006 : 5) comprenons la conjonction *et* comme l'équivalent d'un lien logique causal. Parce qu'elle se projette immédiatement sur le Net, l'écriture recouvre la puissance jaculatoire de l'écriture automatique, se proposant en l'occurrence de mettre à bas les censures habituelles pour se faire « dérive, juste une dérive : laisser faire, et devant quoi cela met face » (*idem, ibidem* : 47). Dès lors, le texte peut véritablement renouer avec l'impératif du récit bref selon Poe relayé par Baudelaire, celui de la fameuse « totalité d'effet ». La réussite littéraire de *Tumulte*, sur le Web comme en version papier, tient de fait à cette densité du récit, qui tient captif le lecteur, parce que l'auteur en amont a vécu le geste d'écriture avec la vitalité et l'urgence, même, d'un *premier jet*. Un texte écrit pour l'ADSL en aval sera donc au final un texte bref, écrit *dans l'écarquillé*, selon la formule de Beckett que Bon aime à citer : « c'est tout de suite qu'il faut écrire juste » (*idem*, 2009a : 173) dans la fulgurance presque ensauvagée de l'épiphanie, quitte à ne pas conserver de sauvegarde en écrivant directement sur le site :

Pour beaucoup d'entre nous, c'est le plaisir d'écrire directement en ligne qui change l'écriture, on a le risque du plantage, on écrit sans mémoire directe, sur notre ordinateur, c'est une autre manière de lancer les mots. (*idem*, 2009b)

Sans doute le texte y gagne-t-il en intensité, s'il perd en complexité structurelle ou en profondeur des personnages. François Bon s'insère là dans une évolution en laquelle Walter Benjamin décelait l'abandon de la perfection artisanale des histoires colportées par le conteur :

Nous avons vu naître la *short story*, qui s'est arrachée à la tradition orale et ne permet plus cette lente superposition de couches minces et translucides, où l'on peut voir l'image la plus exacte de la façon dont le parfait récit naît de l'accumulation de ses versions successives (Benjamin, 2001 : 127-128)

## 6. Lire et voir (le cadre)

Cette intensité du texte, alliée à des considérations plus pratiques, conditionne également la brièveté du texte numérique. Explorer « l'espace esthétique de la prose courte » (Bon, 2008a) découle également de la contrainte visuelle que génère l'écran d'ordinateur descriptible en termes de pénibilité optique : « aussi, on minimisera la pénibilité de l'activité de lecture sur écran en ne produisant que des données de petite taille (inférieure à celle de l'écran) » (Piotrowski, 2004 : 20). Dès lors la dichotomie traditionnelle héritée du *Laocoon* de Lessing, qui distingue successivité de l'écrit lu et instantanéité de l'iconique vu, se trouve perturbée par ces textes affichés sur un écran qui les insère par là même dans un cadre, les déportant insensiblement vers le statut de l'image. Le lecteur peut alors désirer *voir* l'ensemble du texte à l'intérieur de ce cadre, *lire* dans l'écarquillé en quelque sorte, – songeons ici aux réflexions d'un Perec sur la lecture cinétique.

Pour autant ce cadre ne saurait se confondre avec la page. Dans sa conception habituelle, la page découpe en effet du texte, et impose le temps de sa lecture la partie au détriment de l'ensemble, tout en demeurant au service de l'œuvre dans sa globalité. C'est ce rapport continuité/discontinuité que bouleverse le Web comme support de l'œuvre. Si continuité il y a encore, dans la lecture, elle s'avère bien moins contrainte que dans le cas du codex. À partir d'un texte affiché sur l'écran, je peux par le lien hypertextuel, aller découvrir d'autres textes, des images fixes ou animées, des sons... Avec la page d'un livre papier, comme l'écrit Pascal Quignard dans le petit traité qu'il consacre au « Liber » : « Personne n'a jamais vu en même temps les six faces qui font un cube » (Quignard, 1999 : 315) : sur l'écran fenêtré, comme le suggère la mosaïque de *Buffalo* aux allures de *split screen*, je *peux* voir en même temps toutes les faces du cube. Le texte numérique est bref, aussi, parce qu'il se sait simple surface d'un cube parmi cinq autres potentiellement co-présentes.

## 7. Une poétique de la ville

Règne alors cette « grande parataxe », figure syntaxique de l'impureté et de l'hétérogénéité, *patchwork* dont Jacques Rancière a fait la clef de

voûte d'un régime esthétique du mélange et du collage, opposé à la classique séparation des arts.<sup>[4]</sup> Le blog en particulier, forme multimédia proche du journal, érige le fragment en mode d'appréhension d'un monde, notamment urbain, régi par la discontinuité et la pluralité. L'écriture numérique en train de naître dans ces espaces expérimentaux n'est-elle pas ainsi par excellence l'une, et non la moindre, de ces « écritures flâneuses » héritées d'un Walter Benjamin ou d'un Siegfried Kracauer désireux de dire la grande ville moderne par le recours au montage, au collage et au fragment ?<sup>[5]</sup> L'hypothèse sera que tout comme le film constituait le médium idéal, selon Benjamin, pour saisir la grande ville des années 1930, la congruence aujourd'hui se situe entre la post-métropole et Internet. « Mosaïque des points de vue », « changements de focalité », « écriture polyphonique, hétérogène, hybride » caractérisent cette nouvelle flânerie (Simay, 2006 : 61-63). Au lecteur de *Buffalo* d'organiser librement son propre parcours de lecture, libéré du carcan habituel de la linéarité, en cliquant sur telle ou telle vignette constitutive de la mosaïque initiale. Véritable marelle numérique, cette grille de 33 images incite ainsi à la lecture ludique et combinatoire. La microfiction retrouve la liberté du poème en prose – que Baudelaire lia d'ailleurs étroitement à la ville –, liberté évoquée à l'orée des *Petits Poèmes en prose* :

« Mon cher ami », écrit Baudelaire à Arsène Houssaye, « je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement. [...] Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux

<sup>4</sup> Pour une analyse des thèses soutenues par Rancière dans *Le Destin des images* (Paris, La Fabrique, 2003) appliquées à la littérature numérique, se reporter à Lionel Ruffel, « Littérature sur support numérique et régimes esthétiques », in Saemmer et Maza, 2008 : 162-163.

<sup>5</sup> Je songe ici bien sûr pour Benjamin, au *Livre des passages*. Concernant Siegfried Kracauer, voici ce qu'il écrivait pour évoquer ses descriptions de la ville publiées en feuilleton dans la presse : « La réalité est une construction. Il est clair que la réalité doit être observée pour sortir du néant. En aucun cas, cependant, elle n'est contenue dans la suite d'observations plus ou moins liées du reportage. Elle se trouve exclusivement dans la mosaïque que composent les observations isolées au fur et à mesure que l'on appréhende le contenu. » (*apud* Régine Robin, « L'écriture flâneuse », in Simay, 2006 : 54.

de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en de nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part » (Baudelaire, 1991 : 21).

Enfin, une fois le texte lu, l'internaute peut choisir de ne pas revenir à la première page, mais de continuer sa lecture-navigation en suivant les prescriptions de regroupements thématiques des fragments incarnées par les tags et mots-clefs situés à droite de l'écran.

Par son foisonnement discursif, le recours à l'image – fixe ou animée – comme au son, ses rubriques multiples, son ouverture par la mise en place de forums à l'opinion de l'autre, le blog s'inscrit pleinement dans cette aventure-là d'une écriture décentrée et discontinue. Or, *Une Traversée de Buffalo*, par ses thématiques mêmes, nécessitait une telle poétique. L'œuvre interroge en effet, sur le mode de l'anti-utopie, la transition d'une « société de discipline », dont l'espace décrit par Foucault dans *Surveiller et punir*, se caractérise par sa fragmentation analytique, régie par une autorité centrale dont le Panopticon est la figure célèbre, à une « société de contrôle », théorisée elle par Deleuze (Deleuze, 2009 : 236-237). Dans cet avatar post-moderne de la cité sous surveillance, la continuité l'emporte sur la rupture, l'ouverture sur la clôture, au prix d'un effacement de l'instance rectrice centrale : plus de Panopticon, mais un GPS pour tous ! La mosaïque initiale tissée de photos satellitaires, qui accueille le lecteur de *Buffalo* ne peut que faire songer à de tels dispositifs de géolocalisation, susceptibles de se transformer dans un contexte dystopique en dispositif de surveillance : Google Earth *is watching you*... La mosaïque évoque également, on l'a dit, l'écran fenêtré de la vidéo-surveillance, *split screen* redoutablement efficace : du *spleen* de Paris au *split* de Buffalo...

Les formes actuelles de l'urbain – mégapoles, hypervilles, post-métropoles... – privilégient désormais dans leur mouvement d'expansion centrifuge, « tentaculaire » selon le cliché, l'horizontalité héritée du modèle américain de la cité-jardin réalisé notamment par Los Angeles, au détriment de la verticalité moderniste qu'imagina par exemple Le Corbusier. Les textes consacrés dans *Une Traversée de Buffalo*, sur le mode de l'anti-utopie, à la ville comme mutation en cours, d'un modèle vertical clos à une forme ouverte sur l'horizontalité, disent donc la tentative *d'inscrire le mobile*, de fixer le fuyant, au cœur de la poétique



de François Bon. Internet peut en devenir l'espace privilégié, puisque traversé par un texte dont on a reconnu la liquidité, texte pourtant encadré par l'écran qui l'actualise. C'est dans le fragment texticonique, tel qu'il apparaît dans *Buffalo*, indépendant et pourtant relié aux autres, que se réalisent pleinement de telles ambitions esthétiques. Œuvre incontestablement fragmentée et continue à la fois, *Buffalo* consacre l'avènement d'une écriture déterminée par son support médiologique, outil au service d'une poétique préexistante et soucieuse de refléter par ses caractéristiques propres les mutations urbaines dont elle a fait son thème central. Ainsi, selon Bon, la ville nouvelle est-elle *fractale*<sup>[6]</sup>, puisqu'elle parvient à allier la régularité de la répétition d'un noyau originel à l'expansion sans limite perceptible, tissée de « ces quadrillages en damiers réguliers que la ville prolongeait à l'horizontale bien plus loin qu'où vous pouviez aller<sup>[7]</sup> ». C'est bien le même modèle hérité de Mandelbrot qu'il faut convoquer, pour appréhender la nature rhizomatique du Web, mais également donc l'hybridité de l'espace urbain – mêlant l'espace de la cellule reproductible dans son cloisonnement héritée de la société de discipline et l'ouverture définitoire de la société de contrôle – et enfin la structure tissée d'ordre et de désordre d'*Une Traversée de Buffalo*, mosaïque que déconstruit le click hypertextuel. Ce dernier, tout en donnant accès au texte, congédie en effet la cohérence iconique initiale, d'ailleurs elle-même toute relative puisque ressortissant à la pluralité du *patchwork*. La microfiction numérique se déploie d'ailleurs dans ces deux dimensions : espace clos sur lui-même, qui organise pourtant la fuite du lecteur lorsqu'il se trouve de liens hypertextuels. Symptomatiquement, l'espace disciplinaire, tend à se fissurer dans les textes brefs que Bon a publiés ces derniers mois sur son site, pour laisser passer des fugitifs chargés de nous avertir d'une catastrophe à venir :

Tout ce qu'on savait, c'était cela : ces hommes s'étaient enfuis.

<sup>6</sup> Se reporter également à la description de la Ville Générique, modèle globalisé de nos cités contemporaines, par Rem Koolhaas : « La Ville Générique est fractale, répétition infinie du même module structurel simple. » (Koolhaas, 2001 : 52)

<sup>7</sup> *Une Traversée de Buffalo*, fragment 019, disponible sur <http://www.tierslivre.net/faceB/spip.php?article86>.

Les établissements étaient pourtant surveillés dotés de leurs propres systèmes de sécurité. Des murs, des caméras, des pointages à heures fixes, contrôles à l'entrée et la sortie, badges électroniques. (Bon, 2008b)

Par un bel exemple de performativité numérique, le syntagme « s'étaient enfuis », se révèle sur la page de tierslivre.net qui héberge ce texte comme un lien hypertextuel, organisant donc la fuite du lecteur lui-même vers une page Google qui recense des articles de presse sur l'évasion bien réelle d'un schizophrène marseillais en 2008. Schizophrénie en réalité qui est celle de la microfiction numérique, comme lieu de tension entre culture de la clôture, clef de la totalité d'effet, et tentation de la fuite vers un ailleurs du texte, voire une immersion liée à l'oubli de la présence de l'écran comme médiation. Évasion, également, de la fiction vers la *real life* : à la performativité s'allie une traversée métaleptique.

On peut considérer que la forme brève s'affirme comme antidote (contenant homéopathiquement, on vient de le voir, une bonne dose de poison) à la dispersion d'une lecture constamment sollicitée par des *stimuli* en outre multimédia. La brièveté permettrait de conserver une certaine *densité* à la lecture du texte littéraire proposé sur le Web. L'enjeu est de taille, car l'on sait que l'impossibilité supposée d'une lecture dense sur écran constitue l'argument majeur des pourfendeurs de l'Internet littéraire.

## 8. Google Earth et la perspective absente

Le cliché Google Earth constitue une *microforme* qui accompagne, et même entre en résonance continue avec les fragments textuels de *Buffalo*. Bon s'en empare pour en déconstruire la prétention positiviste à un savoir absolu. C'est ainsi à une pluralité focale que le dispositif spécifique de *Buffalo* contraint le cliché autoritaire – car surplombant – de Google Earth. La mosaïque initiale ramène en effet la prétention de ces clichés au gigantisme à une aimable plaisanterie : bien malin qui perçoit encore telle prétention dans ces vignettes de taille réduite. La même image sera reproduite à deux reprises, et à deux échelles différentes, au début puis à la fin du texte, d'abord à droite de l'écran

puis en son centre. Démultipliée et manipulée par zooms avant puis arrière, la photographie doit ainsi renoncer à imposer le sens dont elle se croyait l'unique dépositaire patenté. Voilà Google Earth destitué de son statut auto-proclamé d'instrument optique de la Vérité. Sans doute faut-il déceler ici une critique de la représentation et l'apologie de la (micro-)fiction. La mise en page de l'œuvre numérique sur tierslivre.net perturbe son énonciation et la somme de rejoindre la polysémie du texte fantastique qui par là même déconstruit le discours monologique et totalitaire de l'(anti-)utopie. L'espace décentré de la post-métropole ne pouvait mieux se dire que par ce travail de déport de la focale appliqué à des clichés qui recelaient en réalité en eux-mêmes une ambiguïté première. Saisies ostentatoires de la verticalité, par le surplomb qu'ils mettent en scène, ils n'en finissent pas moins par nier cette même verticalité spectaculaire pour offrir au regard un à-plat congédiant toute profondeur de champ. La quasi absence d'ombre dans ces clichés zénithaux nivelle gratte-ciels et jardins potagers, tours vertigineuses et mottes de terre. Un tel écrasement de la perspective dit clairement, me semble-t-il, la perte de repères qu'incarnent pour l'humain ces post-métropoles gigantesques, qui avec l'affaiblissement et la dilution hors les murs de leur centre-ville, ont opté pour un espace postmoderne, décentré et plurifocal. C'est bien ici le modèle du microrécit, et plus précisément de la nouvelle qui s'impose<sup>[8]</sup>, au détriment du roman, désireux d'imposer un ordre au monde, quand le texte bref ne craint pas, souvent, de livrer à son lecteur un monde chaotique. Ne pouvons-nous lire la prolifération des microfictions numériques, comme les formes neuves conditionnées par la postmodernité synonyme de fin des Grands Récits et d'accès, ou de résignation, à un monde décentré ?

91

.....  
 MACROCITIES/  
 MICROSTORIES:  
 A BRAVE NEW DIGITAL  
 WORLD  
 .....

Gilles Bonnet

## 9. Une poétique du renoncement

Le texte bref doit alors se lire dans la même optique que ces clichés satellitaires. S'il est tentative de resserrer le texte autour d'un noyau dense, c'est qu'il sait affronter un référent qui l'excède ontologiquement. De même, l'écran n'est cadre que dans la conscience pour le lecteur que

<sup>8</sup> Sur ce point, voir Ozwald, 1996 : 20.

la surface ainsi délimitée ne peut prétendre embrasser ce qui se trouve désormais, précisément, défini comme situé hors-cadre. Le paradoxe réside donc dans cette intention de la microfiction numérique de vouloir dire l'immense et l'inconcevable – la métropole contemporaine et tentaculaire, par exemple – qui excèdent nos capacités sensorielles. Mais le résultat déçoit cette quête, qu'il s'agisse de la mosaïque de vignettes ou du patchwork de textes, à l'assemblage imparfait, au tissu çà et là – d'ailleurs sciemment – troué. Le sous-titre de *Buffalo* pourrait très bien être : *Tentative d'épuisement d'un lieu américain...* Je proposerais volontiers d'intégrer le texte bref écrit pour le Web dans ces poétiques modernes du renoncement, qui conçoivent le renoncement comme source et non tarissement. Le texte naît, précisément, d'avoir pris conscience des limites de la littérature, dont il peut d'ailleurs faire éventuellement son thème principal. Parce que jamais un cliché Google Earth, lui non plus, malgré ses zooms extraordinaires, ne montrera l'absente de tout bouquet, le texte est sans cesse interrompu puis relancé par sa perpétuelle insatisfaction. De là une poétique de la *variation*, revendiquée dès les premiers intertitres de *Buffalo*<sup>9</sup> : par leur diversité opiniâtre, les microfictions, toujours recommencées, s'enroulent en une dialectique du même et de l'autre autour du centre à jamais manquant, à l'image de ces villes contemporaines qui se répandent et de temps à autre, coagulent, en dehors de tout schéma corporel bien net.

Lacunaire et voué à l'implicite par fatalité, le texte bref affiche donc par sa brièveté matérielle son impuissance foncière. Le lecteur y trouve une place privilégiée. Si nombre de microfictions numériques se plaisent, *Buffalo* en tête, à bâtir des univers parallèles et des mondes possibles, c'est que la forme brève accorde à l'imaginaire de son lecteur suffisamment d'espace libre à investir.

## 10. La nouvelle-écran

La microfiction numérique s'inscrit enfin dans une évolution sensible dans l'œuvre de François Bon qui, lassé du diktat romanesque de la

<sup>9</sup> « *exercice d'une variation quotidienne sur la construction d'une ville écrite* », disponible sur <http://www.tierslivre.net/faceB/spip.php?article69>.

tension narrative conçue comme fruit d'une orientation linéaire et téléologique de l'histoire, l'avait conduit à se tourner vers la structure plus libre, volontiers fragmentaire et répétitive déjà, du *récit*. La microfiction numérique vient parachever ce désintérêt pour une conception linéaire de la temporalité en général, et de la narration plus particulièrement. À la vectorisation syntagmatique, Bon substitue un dépli paradigmatique dont *Buffalo* constitue un exemple particulièrement clair, dans sa structure même comme dans son statut de fiction contrefactuelle, plus précisément, dystopique.

La microfiction numérique s'inscrit également dans une évolution, à une autre échelle, du genre de la nouvelle, qui s'est peu à peu délestée des impératifs de la narration à intrigue et tension narrative, pour s'accorder davantage les loisirs de la description et de l'alanguissement dans la saisie de l'instant. René Godenne situe de la sorte au début du XX<sup>e</sup> siècle, notamment avec l'œuvre de Valéry Larbaud, l'avènement de ce qu'il nomme « nouvelle-instant ».<sup>[10]</sup> Or, il n'y a pas loin des *Instantanés* de Robbe-Grillet aux clichés Google Earth de *Buffalo*, sinon la prise en compte du medium Internet dans la poétique même de ces microfictions numériques.

Je propose donc de nommer *nouvelle-écran* ce type de texte bref écrit spécifiquement pour le Web au début du XXI<sup>e</sup> siècle.

93

.....  
MACROCITIES/  
MICROSTORIES:  
A BRAVE NEW DIGITAL  
WORLD  
.....

Gilles Bonnet

## Références

- BON, François (1982), *Sortie d'usine*, Paris, Minuit.  
BON, François (2005), *Le Tiers Livre : littérature et Internet* [en ligne], disponible sur <http://www.tierslivre.net>.  
BON, François (2006), *Tumulte*, Paris, Fayard.  
BON, François (2008a), *Aldo Manuzio : archéologie d'une révolution du livre* [en ligne], disponible sur <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article1361>.  
BON, François (2008b), *Hommes qui s'enfuyaient* [en ligne], disponible sur (<http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article1575>)  
BON, François (2009a), *L'Incendie du Hilton*, Paris, Albin Michel.

<sup>10</sup> Voir Godenne, 1974.

- BON, François (2009b), *Ouvrir un blog, construire un site : glossaire* [en ligne], disponible sur <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article1594>.
- BON, François (2010), *Une Traversée de Buffalo* [en ligne], disponible sur <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article2116>.
- BON, François (2011), *Après le livre*, Paris, Seuil.
- BAUDELAIRE, Charles (1991), *Petits poèmes en prose*, Paris, Gallimard.
- BENJAMIN, Walter (2001), *Œuvres III*, Paris, Gallimard, Folio Essais.
- BOUCHARDON, Serge (ed.) (2005), *Un laboratoire de littératures : littérature numérique et Internet*, Paris, BPI/Centre Pompidou.
- DELEUZE, Gilles (2009), *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Minuit.
- FOUCAULT, Michel (1975), *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard.
- GODENNE, René (1974), *La Nouvelle française*, Paris, PUF.
- KELLY, Kevin (2010), *Lire à l'heure des écrans* [en ligne], disponible sur <http://lafeuille.blog.lemonde.fr/2010/07/15/lire-a-lheure-des-ecrans-par-kevin-kelly>.
- KOOLHAS, Rem (2011), *Junkspace*, Paris, Payot & Rivages.
- OZWALD, Thierry (1996), *La Nouvelle*, Paris, Hachette.
- PIOTROWSKI, David (2004), *L'hypertextualité ou la pratique formelle du sens*, Paris, Champion.
- QUIGNARD, Pascal (1999), *Petits Traités I*, Paris, Gallimard, Folio.
- SAEMMER, Alexandra et MAZA, Monique (ed.) (2008), *E-Formes : écritures visuelles sur supports numériques*, Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- SIMAY, Philippe (ed.) (2006), *Capitales de la modernité : Walter Benjamin et la ville*, Paris-Tel Aviv, Editions de l'Éclat.
- VIALA, Alain (1985), *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit.

# “A MINHA GATA MORREU. AGORA JÁ ME POSSO SUICIDAR”: MICROFORMAS DE ADÍLIA LOPES

Gonçalo Duarte

UNIVERSITÉ DE PARIS IV SORBONNE\*

## 1. As duas fases de Adília Lopes

95

ESTE TRABALHO PRETENDE ESTUDAR OS TEXTOS NARRATIVOS MUITO BREVES DE QUE É RICA A OBRA DE ADÍLIA LOPES, sobretudo na sua primeira fase. De facto, podem identificar-se na produção desta poeta duas fases distintas, que correspondem *grossa modo* a dois momentos na receção crítica.

A primeira fase tem início em meados dos anos 80, com a publicação algo marginal dos seus primeiros livros (o primeiro, *Um jogo bastante perigoso*, é uma edição de autor que data de 1985) e prolonga-se até à reunião da sua poesia em *Obra* (Lopes, 2000). Desde a sua estreia, a poesia de Adília Lopes surpreendeu pela capacidade de incorporação dos mais variados discursos e referentes culturais, numa “distensão das fronteiras” de linguagens, culturas e géneros (Martelo, 2000). Não por acaso o traço de “contaminação” foi apontado a esta poesia por vários dos seus leitores (Diogo, 1998; Martelo, 2000): é uma poesia que, nos termos de António Guerreiro, “não rejeita nada, antes aceita tudo” (Guerreiro, 2001). Mas provavelmente a característica da poesia de Adília Lopes que mais desconcertou alguns leitores foi o prosaísmo, isto é, a sua

“A MINHA GATA MORREU.  
AGORA JÁ ME POSSO  
SUICIDAR”: MICROFORMAS  
DE ADÍLIA LOPES

Gonçalo Duarte

\* Com o apoio de uma bolsa de doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia.

capacidade de se apoderar da linguagem comum, que nos habituámos a ler em prosa (sobretudo desde a afirmação do romance como género). Tal característica conduz a uma rejeição da definição da linguagem poética como linguagem excecional ou desviante (de resto, segundo a definição dos dicionários, o prosaísmo é a “falta de poesia nos versos”), como Rosa Maria Martelo demonstrou (Martelo, 2010). Poesia antirretórica, “de extrema legibilidade” (Diogo, 1998: 69), ela é simultaneamente cândida e prenhe de sentidos, alcançando efeitos radicalmente novos.

Ao longo desses anos, a atenção crítica que Adília mereceu passou de bastante discreta para bastante vigorosa, estabelecendo-se, sobretudo na segunda metade dos anos 90, um debate aceso que versou não apenas sobre o valor da poesia de Adília Lopes em particular, mas sobre a própria noção do poético. O âmago de tal debate poderia ser traduzido, nos seus termos mais elementares, por duas perguntas afins: “isto é poesia?” e “isto é literatura?”. O “caso” Adília Lopes revestiu-se assim de uma importância inesperada por reabrir feridas de nascença dos estudos literários, nomeadamente a definição sempre irresoluta de literariedade.

A segunda fase da obra de Adília Lopes inicia-se num tempo muito diferente, em que já não é possível ignorar a sua poesia, e em que esta beneficia de um “ar do tempo” propício à sua veiculação, naturalmente relacionado com a eclosão da *Internet*, que permitiu a multiplicação de trocas e de referências e tornou omnipresentes modelos alternativos de cultura. Já em recensão crítica a *Sete Rios Entre Campos*, de 1999, Osvaldo Manuel Silvestre identificou um momento de viragem na poesia adiliana, associado a um novo tempo, marcado pela perda, e em que se torna notório um “desencantamento do mundo”, agora “formulado em termos performativos e dessubliminados” (Silvestre, 1999). De forma mais pronunciada nos livros do novo milénio, desde *A mulher-a-dias* (2002), esse desencantamento conduz a uma radicalização de algumas das formas adilianas: a sua voz, antes loquaz e eivada de uma discursividade aparentemente explícita, rarefaz-se e tende agora a um intrigante depauperamento. Como se a autora genial de *O poeta de Pondichéry*, perante uma discussão pública crescente que tivesse tornado irrefutável o(s) seu(s) subtexto(s), buscasse novo esconderijo, ou se entregasse a um efeito de sabotagem que alguns críticos lerão como “um inquietante, quando não confrangedor, impasse” (Freitas, 2006).



Os detratores da poesia de Adília Lopes descobrirão nesta última fase os pés de barro que desmascaram o “fenómeno” como mistificação criada pelos seus admiradores; assim como os seus admiradores não terão dificuldades em encontrar renovados motivos para louvar esta nova etapa de uma voz poética sem par, fornecendo engenhosas chaves para a sua leitura. Muitos dos seus leitores de primeira hora, no entanto, e mesmo aqueles convertidos ao jogo após hesitação inicial, vão recebendo os novos títulos com uma espécie de perplexidade disfórica, como se um feitiço se tivesse quebrado.

## 2. Microformas de Adília Lopes: uma tipologia

Em muitos textos da obra de Adília Lopes, tanto em prosa como em verso, e sobretudo na sua primeira fase, encontram-se de forma pronunciada marcas de narratividade. De facto, nesses textos, são facilmente identificáveis as conhecidas categorias narrativas: personagens, situadas no espaço e no tempo, desencadeiam ações, compondo uma história contada por um narrador.

Sendo estas formas invariavelmente breves, inserem-se no território instável da microficação e, concretamente, da micronarrativa – território móvel, propício a metamorfoses, avesso a definições absolutas e tendendo ao esboroamento de fronteiras (características perfeitamente aplicáveis à escrita de Adília Lopes). Poderiam estes textos ser inclusivamente lidos como microcontos? É certo que, se nos ativermos a definições que se encontram em alguns estudos sobre o género, muitos deles caberiam facilmente em tal categoria: são construções narrativas autónomas, intencionalmente breves, marcadas pela concisão e que requerem a participação do leitor, na definição de David Lagmanovich (cf. Lagmanovich, 2006, sobretudo capítulo 1); contam uma história em que sobressaem a elipse, o dinamismo e a sugestão, e para cujo efeito é decisiva a linguagem utilizada, características apontadas por Fernando Valls (cf. Valls, 2008: 20). Evitarei, no entanto, esse termo e adotarei outro, mais consensual, de microformas narrativas. O que me proponho fazer é traçar uma tipologia dessas formas através de um *corpus* de textos adilianos da primeira fase.

97

.....  
 “A MINHA GATA MORREU.  
 AGORA JÁ ME POSSO  
 SUICIDAR”: MICROFORMAS  
 DE ADÍLIA LOPES  
 .....

Gonçalo Duarte

## 2.1. “Romances em verso”

Ao primeiro tipo, em que um conjunto de poemas forma um macrotexto narrativo, chamarei “romances em verso”, adotando a designação da edição de 1998 de *O poeta de Pondichéry seguido de Maria Cristina Martins* (Lopes, 1998). Incluiria sob essa denominação, para além destes dois títulos (cujas primeiras edições são de 1986 e 1992, respetivamente), *O Marquês de Chamilly* (1987) e *A Continuação do fim do mundo* (1995) e ainda, embora em menor grau, *O Regresso de Chamilly* (2000).<sup>[1]</sup>

Há nos textos que compõem estes livros um forte pendor narrativo, que se poderia situar algures entre a primitiva “vocalização homérica da poesia” como canto narrativo, para que chamou a atenção Jorge Fazenda Lourenço, em recensão a *O Poeta de Pondichéry* (Lourenço, 1986), e a tendência contemporânea para a “«romancização» dos velhos géneros”, como constata Américo António Lindeza Diogo no posfácio à edição conjunta de *O poeta de Pondichéry e Maria Cristina Martins* (Diogo, 1998: 71).

Em todos estes livros, regra geral, os poemas podem ser pensados de forma independente, mas é uma sua leitura global (ainda que não necessariamente sequencial) que permite tornar compreensível uma história. Como os demais livros da autora, no entanto, também não se podem reunir estes “romances em verso” sob uma designação unívoca, já que incorporam estilos e registos de linguagens contrastantes. Resulta

---

<sup>1</sup> Gostaria de lembrar alguns pontos de contacto destes livros. *O poeta de Pondichéry*, *O Marquês de Chamilly* / *O Regresso de Chamilly* e *A continuação do Fim do Mundo* têm em comum apropriar-se de personagens de outras narrativas (nomeadamente, *Jacques le fatalist* de Diderot, as *Lettres Portugaises* atribuídas a Mariana Alcoforado e *Do Fim do Mundo* de Nuno Bragança), sendo que em *O poeta de Pondichéry* e *A continuação do Fim do Mundo* se dá voz a personagens secundárias e silenciadas nos respetivos livros de origem e que, no caso de *O Marquês de Chamilly*, essa voz é radicalmente outra da que conhecemos. Transferidas para outro plano, essas personagens tornam-se protagonistas de universos inusitados, deslocados dos seus referentes culturais de origem (ou melhor, enriquecidos pela soma de outros referentes), pontuados por anacronismos e contradições internas. Em contraponto às personagens mais eminentemente romanescas de *O Poeta de Pondichéry* e *O Marquês de Chamilly*, salientemos também que as protagonistas de *Maria Cristina Martins* e *A continuação do Fim do Mundo*, como notou Américo António Lindeza Diogo, são colocadas num plano de “hiper-realismo” em que se circunscrevem «pessoas» “sob a égide da banalidade” (Diogo, 1998: pp. 81-82).

assim um texto compósito, de fronteiras indefinidas, em que emergem por entre uma trama preponderante várias considerações, aforismos, citações, ditames da sabedoria popular, *slogans* publicitários, etc., dando forma a um curioso caos textual que parece refletir o confessado fascínio da autora por dados inexplorados e incompreensíveis.<sup>[2]</sup>

Ademais, traços particulares assomam no corpo de cada “romance”, perturbando a sua leitura como narrativa. Daremos conta de alguns, de forma sintética.

*O Poeta de Pondichéry* (1986) é uma narrativa centrada numa personagem, cujo percurso é evocado e que vive uma série de peripécias (um ataque de uma python, a morte de Diderot, uma chantagem) que culminam de forma surpreendente. Ao longo dos 12 poemas que o integram, porém, essas ações, que são o que transmite caráter narrativo ao poema, dão a impressão de mais não serem do que variações sobre um tema, que versam reiteradamente e que se encontra expresso no dístico “não sei sobreviver a Diderot / Diderot pouco se importava comigo” (Lopes, 2009: 56).

*O Marquês de Chamilly* (1987) é composto na sua maioria por quadros mais ou menos estáticos, com recorrentes interferências providas de mundos alheios ao de Mariana Alcoforado (os CTT, o metro de Lisboa, o Dr. Mabuse<sup>[3]</sup>). A leitura da obra no seu todo oferece no entanto uma sensação de crescendo, através do desenho de uma personagem que gradualmente permite apreender a história de uma obsessão, dada com humor.<sup>[4]</sup>

<sup>2</sup> Interrogando-se sobre o destino da personagem de Diderot, Adília Lopes escreve no início de *O poeta de Pondichéry* “Porque é que o mau poeta deve ir para Pondichéry e não para outro lugar? Porque é que os seus pais são joalheiros? Porque é que juntou 100 000 francos? E porque é que passou doze anos em Pondichéry? Não sei explicar. O que me atrai é precisamente isto: Pondichéry, pais joalheiros, 100 000 francos, doze anos” (Lopes, 2009: 43).

<sup>3</sup> Johane Bar, minha ex-aluna de português da Universidade Livre de Bruxelas, analisou no interessante trabalho “*O Marquês de Chamilly* de Adília Lopes ou l’étude thématique et intertextuelle d’une réécriture des Lettres Portugaise” vários momentos que neste livro remetem para o imaginário da cultura *pop* (nomeadamente, para a personagem feminina que, tendo sofrido um desgosto de amor, se fecha no quarto a ouvir música ou busca conforto nos chocolates).

<sup>4</sup> Se, treze anos mais tarde, *O regresso de Chamilly* volta ao mesmo universo, estamos claramente noutro registo – de resto, este livro é posterior a *Sete Rios Entre Campos*, que,

Em *A continuação do fim do mundo* (1995), há uma total falta de coerência narrativa: por exemplo, há filhos que nascem praticamente após o momento da concepção e outros que demoram muito tempo a nascer. O livro, logo no seu início, sugere a existência de realidades alternativas (cf. os poemas “O sacão” e “O sacão II” que enunciam duas versões contrárias do mesmo acontecimento), via que depois perseguirá.<sup>[5]</sup> É como se, neste universo, tudo coexistisse, numa espécie de fusão e de combate simultâneos com a entropia (termo caro a Adília Lopes): as várias personagens, mortas ou viventes, “não morrem nunca / em cada instante / deste mundo / e do outro” (*idem*, 276).

O mesmo ambiente reina em *Maria Cristina Martins* (1992), único destes “romances em verso” cujo enredo não deriva de uma obra anterior, que é deixado para último intencionalmente por poder ser lido como uma radicalização de algumas das experiências neles levadas a cabo. De facto, este livro permite uma leitura menos situada e menos sequencial do que os restantes a que nos referimos, mas dá azo ainda assim à constituição de uma série de nexos que permitem definir um mesmo universo (a que não faltam reviravoltas). É curioso realçar que já no livro que precede, intitulado *Os 5 livros de versos salvaram o tio* (1991), se identificam dois poemas, intitulados “XXVIII capítulo” e “XL capítulo”, que para este remetem, embora desgarrados (pouco mudaria aliás se incorporassem o “romance”). É como se o que importasse nesta (numa?) história fosse o fragmento, o instante disperso que se pode relacionar com os demais sem no entanto com eles formar uma totalidade.

As objeções que se poderão fazer à leitura destas obras como narrativas não diferirão muito das que podem ser (e foram) feitas às mais arrojadas obras modernistas em língua portuguesa – penso, por exemplo, em “A engomadeira” de Almada Negreiros e, de forma

---

como referimos, pode ser lido como o ponto de viragem na obra de Adília Lopes. Livro mais duro, de tom desencantado (“cartas de amor / nunca mais / agora só escrevo / cartas comerciais”, *idem*, 435), tendendo à rarefação, nele se leem já alguns traços que serão determinantes na segunda fase da autora (textos muito curtos, jogos conceptuais, uso perturbador da banalidade).

<sup>5</sup> Por exemplo, é dito que a protagonista, Maria Andrade, faz amor com Túlio pela primeira vez em sua casa “com as avós / do lado de lá / da parede” (*idem*, 215), mas é revelado posteriormente que as avós tinham morrido atropeladas “antes de conhecer Túlio / conheceu-o nesse dia aliás” (*idem*, 231).

mais evidente, em *Memórias mínimas de João Miramar*, de Oswald de Andrade. Também esses textos subvertem as fronteiras de gênero e, fazendo uso de uma total liberdade da experimentação, propõem a narração de uma história pelo recurso à justaposição de unidades narrativas breves e relativamente independentes, cujo encadeamento permite alcançar uma totalidade. Também esses textos incorporam os mais variados discursos e registos de linguagem, valorizam o estilo prosaico e próximo da oralidade, e potenciam associações que só adquirem real sentido com a participação e a experiência do leitor. Por fim, e não menos importante, também esses textos desencadeiam o mesmo tipo de receção e originam o mesmo questionamento da literariedade neles contida.

## 2.2. Micronarrativas em prosa

Um segundo tipo de textos inclui as narrativas em prosa, nomeadamente alguns textos de *O decote da dama de espadas (romances)* (1988) e o volume *A Bela Acordada* (1997). Nesse tipo não incluo o livro *Irmã barata irmã batata* (2000), que reúne textos em prosa, a que a autora chamou “aforismos”, que oscilam entre o apontamento confessional (por vezes memorialístico) e a reflexão pessoal. Ressalvo contudo que alguns textos desse livro permitem ler-se como narrativas (voltarei a este ponto). Também não serão consideradas aqui as crónicas publicadas no jornal *Público* de 2001 a 2003 (*Crónicas da vaca fria* e *Cartas do meu moinho*), mas parece-me importante chamar a atenção para o facto de que alguns desses textos, como seria de esperar, apresentam por vezes potencial narrativo – penso por exemplo em crónicas como “Boas” (Lopes, 2002a) ou “Historietas lisboetas” (Lopes, 2002b).

Deste tipo de textos, o livro que pela forma mais se aproxima das narrativas tradicionais é *A Bela Acordada*, ainda que pelo conteúdo as subverta completamente. Trata-se de um livro que inclui sete textos, todos narrativos, em que é revisitado o universo dos clássicos, e ao qual se aplica de forma crua e provocatória comportamentos e valores da contemporaneidade. Vários destes textos apresentam a marca da reescrita no próprio título (“A casa dos anões outra vez”, *idem*, 281; “Mais uma história da Gata Borracheira”, *idem*, 282) e propõem releituras

das histórias de fadas que tanto continuam a versão canônica como a substituem, constituindo um universo paralelo ou propondo algo como um eterno recomeço. Do ponto de vista formal, como disse, este é o livro de Adília Lopes que mais se aproxima da narrativa breve em prosa – se a autora tivesse apostado a designação “microcontos” a este conjunto de histórias, julgo que o epíteto não mereceria contestação. Textos como “A Sereia das pernas tortas” (*idem*, 284) ou “O leite da vida” (*idem*, 285) respeitam os requisitos do gênero e a sua forma elíptica ou ambígua, permitindo várias leituras, pode mesmo ser considerada como típica desse universo. Apesar disso, as mesmas características que tornam a poesia adiliana única e inclassificável estão presentes na sua prosa, dando origem a alguns textos que não se deixam aprisionar pelo estatuto de um gênero (veja-se “O cão não”, *idem*, 285) ou cuja progressão narrativa frustra o horizonte de expectativas do leitor (caso de “A princesa de braços cruzados”, *idem*, 282).

No livro *O decote da dama de espadas (romances)* surgem alguns textos narrativos em prosa a par de textos narrativos em verso. Em textos concisos como “Safio” (*idem*, 107) ou “A Bruxa” (*idem*, 102), que versam igualmente sobre o mundo da infância (como aliás todos os textos da primeira parte deste livro), estamos novamente próximos do microconto, com personagens e intrigas bem definidas, ainda que vagamente misteriosas. No primeiro, um rapaz vindo da rua com os joelhos em ferida interage com a empregada Sofia, a quem insiste em contrariar chamando-lhe Safio, e desejando em igual medida a ternura da assistência e o ardor do curativo é estranhamente castigado com uma prolongada ausência; em “A Bruxa”, numa narração conduzida de forma entrecortada, é contada a história de outro rapaz a quem simultaneamente repugna e atrai a imagem da bruxa na página de um livro da Bela Adormecida e, convencendo a mãe a arrancar-lha, acaba por ir depois procurá-la secretamente. De forma perturbante, ambos os textos sugerem uma atração ilícita pelo mal mas mantêm a ambiguidade e deixam ao leitor a tarefa de detetar o seu sentido final. Por outro lado, note-se como o “O colégio” (*idem*, 101), texto memorialístico que revisita lugares e momentos de uma infância, demonstra novamente como a escrita da autora se esquia a definições estanques.

### 2.3. Micronarrativas em verso

Por fim, o último tipo de textos destas microformas narrativas, e aquele que me parece mais estimulante, é o das narrativas em verso, isto é, poemas em verso, independentes, que não pertencem a um macrotexto como os “romances em verso” a que fizemos referência acima, e que podem ser lidos como histórias pela utilização de categorias narrativas. Tais poemas encontram-se ao longo de toda a primeira fase da obra de Adília Lopes, desde “A salada com molho cor-de-rosa” (*idem*, 37) de *Um jogo bastante perigoso* (1986) a “Fedra está apaixonada” (*idem*, 334) de *Sete Rios Entre Campos* (1999) – aliás, muitos dos seus poemas que não chegam a formar uma narrativa, mesmo os da segunda fase, contêm indícios narrativos.

Limitar-me-ei a apontar alguns exemplos do já citado livro *O decote da dama de espadas (romances)* (1988), que apresenta um *corpus* extremamente rico para análise. De facto, este é um dos livros de Adília Lopes em que a narrativa assume um carácter mais preponderante: como nota Pedro Eiras, “quase todos os poemas, mesmo quando muito breves, propõem uma acção, um agente, um espaço/tempo, e mesmo oponentes e adjuvantes”. Não por acaso, é feita menção explícita a “romances” no título, dando azo, como salienta Eiras, a uma dupla leitura: “no sentido contemporâneo, ou no sentido clássico de poema extenso e narrativo” (Eiras, 2001).

Um dos mais representativos poemas é “Os piolhos” (Lopes, 2009: 97). Conta a história do trajeto de ida e volta de uma rapariga, filha de uma criada de Chelas, que embarca em direção a Algés para servir uma família rica durante o período estival mas que acaba por ser reconduzida à casa de origem por ter piolhos. O uso do imperfeito situa esta intriga no que se supõe ser o tempo da infância, embora não seja nunca inteiramente claro se o relato se trata de uma lembrança nem se deixe definir bem qual o papel do narrador. O uso deste tempo serve ainda o propósito de delinear no passado dois mundos com regras próprias e hábitos enraizados: o da alta sociedade lisboeta (“Ia-se a Chelas buscar raparigas / para servir em Algés / onde era comum ir a banhos / nas férias grandes”) e o da mais baixa extração social (“a casa da mãe / era no extinto convento de Chelas / onde as parentas pobres dos oficiais

/ puxavam pelos cabelos umas das outras / e iam depois chamar o tenente / para as apartar e servir de árbitro / na disputa”).

O poema coloca em contraste esses dois mundos através da interação das personagens da criada e da senhora, o que é sublinhado pela oposição explícita da forma com que se nomeia a serviçal (“rapariga”) e a filha da patroa (“menina”). O conflito latente (“era uma vergonha para a senhora / mostrar-se em público / com uma criada bronca a ponto de pensar / que uma pessoa se apeia / de um barco como de uma carroça”) ganhará expressão na descoberta de que a rapariga tem piolhos e de que não poderá por isso acompanhar a menina, sob risco de a contaminar (a menina é, aliás, referenciada sempre pelos seus bandós, que deixam imaginar cabelos bonitos e bem tratados). Esse conflito de classe eclodirá no confronto da senhora com a mãe da rapariga, confronto esse que é silenciado (apenas se reporta o discurso da senhora: “a sua filha tem piolhos / por isso lha trago”) mas que parece evidente pela apresentação sugestiva do local em que se dá (“foi no portão que deita para o apeadeiro / que se deu o encontro”) e pela referência à indignação que o episódio causou a ambas as mulheres. A ação não é pois transmitida de forma linear, mas através de cenas evocativas e saltos bruscos (“a rapariga debaixo do xaile enxovalhado / choramingava / em Algés a menina com os bandós desfeitos / choramingava também”).

Nos 55 versos que compõem este poema, há ainda lugar para intrigas secundárias, como a da tentativa de uma habitante do ex-convento de ganhar os favores do tenente (“se o meu rico tenente / resolver a questão a meu contento / eu faço-lhe um pão-de-ló com ovos-moles”). Essas intervenções são transmitidas com vivacidade pelo recurso à irrupção de falas no texto sem anúncio prévio, conferindo-lhe um tom polifônico a que não faltam os apartes do narrador ([a senhora] “era um pouco míope / convém dizê-lo”), e que fazem recordar a experiência modernista. O último diálogo do poema (“a Padina não é gorda / não foi por a Padina ser gorda / que a sua mãe a despediu / mas a Padina é gorda”) desvia o texto para uma intriga secundária e privilegia a personagem da menina, cuja visão colide com a de um adulto<sup>6</sup>. Esse diálogo desloca igualmente o conflito de classes esboçado na intriga

<sup>6</sup> É impossível saber se quem responde à menina é uma personagem alheia à ação ou a própria mãe, fazendo uso de linguagem comum da sua classe social (“a sua mãe”).



principal para o interior de uma mesma classe, podendo ser lido como indicador ou prenúncio de atos de rebeldia da filha. Ao mesmo tempo contribui para a leitura do relato como memória de infância da própria menina.

De facto, o universo da infância e da adolescência dá o mote para muitas das histórias apresentadas neste livro, com reenvios explícitos aos livros da Condessa de Ségur que concorrem para a escolha do tom adotado na mesma medida que o discurso antiquado de uma certa sociedade burguesa lisboeta. Veja-se o início do poema “O ataque de coração dos bicos-de-lacre” (*idem*, 116): “O namorado de Carlota / ofereceu-lhe pelo aniversário / um casal de bicos-de-lacre / que todos gabaram muito”. É um texto enigmático, em que um conjunto de jovens que se supõe de alta sociedade mima as convenções sociais dos adultos e em que a presença do casal de bicos-de-lacre simboliza a entrada na puberdade d’“a benjamina da família / que todos adoravam”. A morte dos pássaros parece introduzir uma rutura brutal no destino convencional que se prometia à protagonista (“o casal de bicos-de-lacre / estava caído no chão da gaiola / e nós sabemos que isto é o oposto / daquela boda em que das empadas / saem cotovias a cantar”) e antecipam o abandono do seu namorado (“Carlota nunca mais o viu / recebeu um bilhete de despedida / parto para a Austrália / desculpa”).

Em “Caprichos” (*idem*, 104) é contada a história de uma menina voluntariosa tratada com total condescendência pelos familiares (“tinha dias que só comia chocolate / [...] diziam dela *está a chocolate* / como se diz de Picasso / que teve uma fase azul”) e dos desmandos com que trata as empregadas até que uma lhe deita no pudim “um punhado quase mortal de arsénico”. É novamente um uso esclarecido da linguagem e dos mecanismos da ironia que permite a Adília Lopes transitar da banalidade para uma eloquência original. As personagens secundárias, tal como em “Os piolhos”, são dadas em pano de fundo e reveladas pelas suas falas. No entanto, neste texto, contrariamente a esse, a presença do narrador, onisciente e judicioso, embora não participante, é dominante, como um contador de histórias que conduz os seus ouvintes à ilação moral. O tom sentencioso e tranquilo, pontuado por aforismos (“é a comer do que não se gosta / que se aprende a saber do que se gosta”), contrasta com inesperados apartes humorísticos (“uma criança tem de se habituar / a comer de tudo / não porque se seja a Rainha Isabel /

105

.....  
“A MINHA GATA MORREU.  
AGORA JÁ ME POSSO  
SUICIDAR”: MICROFORMAS  
DE ADÍLIA LOPES  
.....

Gonçalo Duarte

que por uma questão de cortesia diplomática / teve de comer ratos no Punjab”) e não é nada conforme à crueldade patente no final.

“O vestido cor de salmão” (*idem*, 122) é um texto que se anuncia confessional (“Ai de mim estreei o vestido cor de salmão / no primeiro baile a que fui”) e onde efetivamente é sugerido um retrato de uma rapariga algo tímida, inexperiente e inapta a quem sucedem pequenas contrariedades (ninguém a convida para dançar, entornam-lhe a sua primeira taça de champanhe no colo, etc.). Compreendemos, no entanto, ao longo da leitura do poema, que os “desastres” aí relatados, que julgaríamos à partida terem como objeto a rapariga, são na verdade os infligidos ao vestido, que assim se vai tornando impróprio até ser rasgado em pedaços e alcançar um final trágico (“de um dos pedaços fez-se um vestido / para a boneca da minha irmã mais nova / e deste mais tarde fez-se um vestido / para a filha da boneca da minha irmã mais nova / que era uma boneca mais pequena / que caiu a um poço”). A surpreendente relevância dada ao vestido através do desfiar dos seus acidentes sugere pois os desaires da sua proprietária, mas sem lhe ceder nunca o protagonismo, numa eficaz ação de transferência (a rapariga desfaz o vestido em pedaços depois de verificar que “o vestido tinha já / a forma do [seu] corpo”), a que não falta o esboço de uma romântica pulsão suicida.

Todas estas narrativas têm algo de perturbador porque, um pouco como a escrita de Adília Lopes, parecem dar-se a ver de forma transparente ao mesmo tempo que nada revelam inteiramente. Algumas potenciam o mistério de forma específica como “O figo” (*idem*, 124): uma senhora deixa cair uma fotografia e um desconhecido apressa-se a restituir-lha; a senhora nega então que a fotografia lhe pertença e que a pessoa aí retratada seja ela própria, embora o texto no-lo precise. Por um lado, a naturalidade com que o senhor declara que é de facto a sua interlocutora que está retratada na fotografia leva-nos a crer que nela nada há de comprometedor, por outro a associação feita por esta entre a fotografia e o sangue (“era como se tivesse deixado cair / um lenço cheio de sangue”) faz-nos imediatamente pensar numa cena chocante ou num delito. Por fim, o desconhecido, qualificado como “muito bondoso”, age de forma desconcertante: “como sabia que os mendigos / não têm dinheiro para tirar fotografias / deu a fotografia a um mendigo / que lhe chamou um figo”. Porquê dar a fotografia a um

mendigo? Porque é que ele lhe chama um figo? O texto não permite uma resposta cabal.

### 3. Conclusão

Recenseados estes três tipos de microformas narrativas que podem distinguir-se claramente, gostaria de concluir com o exemplo de um texto que mais dificilmente se deixa classificar. É um texto de *Irmã barata irmã batata*, livro de prosa cujos textos, como já foi referido, a autora apelida de “aforismos”.

O texto em questão é “A minha gata morreu. Agora já me posso suicidar.” (*idem*, 416). O texto apresenta duas personagens, “a minha gata” e “eu”, e opera no seu interior uma hábil deslocação de protagonismo – se à partida parecia centrar-se na morte da gata, revela girar afinal em torno de um “eu” – que já está aliás contido na primeira frase através do possessivo – e do campo de possibilidades que se lhe abre com tal acontecimento. Um acontecimento concreto e total, localizado no passado e referido no seu aspeto perfeito (“a minha gata morreu”), poderá despoletar um outro (“já me posso suicidar”) cuja concretização teria consequências igualmente fatais. É esse outro acontecimento que se torna central após a leitura do texto. A perceção de um nexo de causalidade a que o texto induz (“agora já” pressupõe que antes tal não era possível) indicia que a dependência da gata face ao sujeito constituiria o único impedimento prévio ao suicídio. São assim transmitidas as ideias de obrigação – como se a vida do sujeito que se exprime, penosa e sem interesse próprio, só se justificasse em função da responsabilidade perante outro ser que desta dependesse – e de consequente libertação. O final é deixado em aberto, pelo recurso a um verbo modal. O texto ganha ainda acuidade por jogar com um determinado horizonte – sabemos que este é um texto da autoria de Adília Lopes, e a essa entidade autoral está profundamente associada uma *persona* específica (mulher solteira que vive sozinha com gatos). É por essa razão que imaginamos imediatamente que o sujeito deste enunciado seja uma mulher, embora tal não seja nunca explicitado.

Parece-me ser este um bom exemplo (e não o único do livro *Irmã barata irmã batata*) de como na literatura, e na microficção em particular,

107

.....  
"A MINHA GATA MORREU.  
AGORA JÁ ME POSSO  
SUICIDAR": MICROFORMAS  
DE ADÍLIA LOPES  
.....

Gonçalo Duarte

muitas vezes o estatuto dos textos depende em grande medida da intenção autoral, da leitura ativa que deles faz o leitor ou do contexto em que estes são dados a ler. Acredito que, com as suas 9 palavras (tantas quantas as do célebre “O Dinossauro” de Augusto Monterroso), “A minha gata morreu. Agora já me posso suicidar.” poderia perfeitamente ser lido como um microconto se como tal fosse apresentado.

## Referências

- DIOGO, Américo António Lindeza (1998), posfácio a Adília Lopes, *O poeta de Pondichéry seguido de Maria Cristina Martins*, Braga-Coimbra, Angelus Novus.
- EIRAS, Pedro (2001), “Economia e libertação”, *Relâmpago* nº 9, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava / Relógio D'Água.
- FREITAS, Manuel de (2006), “Os desastres de Adília”, recensão a *Le vitrail la nuit / A árvore cortada*, *Expresso*, 17/06/2006.
- LAGMANOVICH, David (2006), *El microrrelato – Teoría e historia*, Palencia, Menoscuarto.
- LOPES, Adília (1988), *O poeta de Pondichéry seguido de Maria Cristina Martins*, Braga-Coimbra, Angelus Novus.
- LOPES, Adília (2000), *Obra*, Lisboa, Mariposa Azul.
- LOPES, Adília (2002a), “Crónicas do meu moinho – Boas”, *Público*, 07/04/2002, disponível em <http://www.arlindo-correia.com/200301.html>, consultado em 06/11/2011.
- LOPES, Adília (2002b), “Crónicas do meu moinho – Historietas Lisboaetas”, *Público*, 26/08/2002, disponível em <http://www.arlindo-correia.com/200301.html>, consultado em 06/11/2011.
- LOPES, Adília (2009), *Dobra*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- LOURENÇO, Jorge Fazenda (1986), recensão a *O poeta de Pondichéry*, *Expresso*, 22/11/1986.
- GUERREIRO, António (2001), recensão a *Obra*, *Expresso*, 10/03/2001.
- MARTELO, Rosa Maria (2000), recensão a *Obra*, *Colóquio Letras* 157/158, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- MARTELO, Rosa Maria (2010), “As armas desarmantes de Adília Lopes”, Lisboa, *Didaskalia*, vol. XL, nº 2.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel (1999), “A Idade Maior”, recensão a *Sete Rios Entre Campos*, *Expresso*, 21/11/1999.
- VALLS, Fernando (2008), *Soplando Vidrio*, Madrid, Páginas de Espuma.

## FORME BRÈVE ET NOSTALGIE DU RÉCIT DANS *L'AUTOFICTIF* D'ÉRIC CHEVILLARD

Guillaume Bellon

UNIVERSITÉ STENDHAL

Mais pour l'heure, nos phrases inscrites dans l'éther bleuâtre des écrans par l'opération du Saint-Esprit s'effraient encore de ce vide infini autour d'elles ; et, comme le flot recherche le sable, elles se déposent un jour sur le papier, qui les absorbe.

É. Chevillard, *L'autofictif voit une loutre*, 20 janvier 2009 : 98

**ON ÉCRIT DANS L'INTENABLE : L'AFFIRMATION**, envisagée seule, forme sans doute lieu commun au cœur de notre (post-)modernité littéraire ; placée en ouverture de *La Littérature sans estomac* de Pierre Jourde, elle introduit (une fois stipendiées les écritures « rouges », « blanches » et « écruées » d'une certaine littérature de grande consommation du tournant du XXI<sup>e</sup> siècle) à l'une des lectures les plus fines qui ait été proposée de l'œuvre d'Éric Chevillard.<sup>[1]</sup> Intenable, l'œuvre le serait d'abord par sa difficulté à se tenir dans le genre du roman – quand bien même de *Mourir m'enrhume* en 1987 à *Dino Egger*, Chevillard est, à en croire la présentation qu'il assume, « auteur d'une quinzaine de romans extravagants à faible tirage » (Chevillard, 2010 : 41). Assignment générique délicate, à l'image du récit impossible que déroule, bon gré mal gré, *Oreille rouge*, et de l'écriture toujours différée, dans le petit carnet de moleskine noire dont ne se sépare jamais le personnage, du « grand poème sur l'Afrique » sans relâche poursuivi et fantasmé.

Plus intéressant encore, et toujours selon P. Jourde, c'est l'écriture même de Chevillard qui serait « instable » – autre modulation de ce qui ne peut pas et ne veut pas (ne doit pas ?) tenir. Jeux de langue,

109

FORME BRÈVE ET  
NOSTALGIE DU RÉCIT  
DANS *L'AUTOFICTIF*  
D'ÉRIC CHEVILLARD

Guillaume Bellon

<sup>1</sup> L'ouvrage de P. Jourde, paru une première fois à l'Esprit des Péninsules en 2002, a été réédité chez Pocket en 2003. C'est dans cette édition que nous le citons.

courts-circuits logiques, pointes et épigrammes le disputent en effet à la conduite toujours retardée ou différée d'une trame romanesque parfois indécélable – en témoignent les listes « poétiques », pour le dire avec Umberto Eco (2009), trouant le tissu narratif de *Dino Egger*. Sans doute, ces « singularités de langage » (Jourde, 2003 : 370), pour émailler les « romans » ou anti-romans de Chevillard (faisant alors arrêt dans la lecture, nouant l'évidence et l'éclat d'un travail à même la langue), trouvent-elles à s'épanouir dans la forme courte, ramassée autant qu'aérée, du triple billet que publie quotidiennement depuis plus de quatre ans l'auteur sur le serveur over-blog.com, et sous le titre : *L'autofictif*<sup>2</sup>.

« En 2007, sans autre intention au départ que de me distraire d'un roman en cours d'écriture exigeant des vertus d'application et de concentration dont je suis médiocrement pourvu, j'ai ouvert un blog, quel vilain mot, j'ai donc ouvert un vilain blog et je lui ai donné un vilain titre » peut-on lire en préface de l'édition, sans modification aucune, des archives de la première année du blog aux éditions L'Arbre vengeur en 2009 (2009 : 7). Les précautions avec lesquelles É. Chevillard se réclame du terme de « blog » (accompagné d'un inconfort devant le titre choisi, dont il faudra reparler) témoignent plus que d'une conscience malheureuse devant l'anglicisme du *web log* passé en langue française ; elles sont l'expression d'un certain malaise au moment d'investir une pratique n'appartenant pas en propre au champ littéraire.

Le recours à la publication libre sur la toile, en dehors des institutions légitimant et perpétuant les signes symboliques de la littérature, s'articule en effet aux modifications des repères sensibles et des coordonnées à travers lesquels nous appréhendons écriture et lecture, et que François Bon résume – non sans emphase, non sans céder aux hyperboles accompagnant pareille revendication – dans son dernier essai paru en septembre dernier au Seuil : *Après le livre* (2011). La multiplication des expériences numériques de la chose littéraire bouleverse

<sup>2</sup> Le blog de Chevillard est consultable à l'adresse suivante : <http://l-autofictif.over-blog.com>. Trois titres sont déjà parus aux Éditions de L'Arbre vengeur : *L'autofictif*, en 2009 et reprenant les archives du 18 septembre 2007 au 17 septembre 2008 ; *L'autofictif voit une loutre* pour septembre 2008 à septembre 2009 ; *L'autofictif père et fils* pour septembre 2009 à septembre 2010.

l'économie (réelle et symbolique) de pratiques protéiformes, souvent indécidables à la fois quant à leur valeur mais aussi leur pérennité ; elle emporterait cette difficulté à évaluer le sol sur lequel nous évoluons : « nous avançons dans l'imprédictable », écrit ainsi Bon, en une formule qu'on retiendra ici. L'instable de l'écriture chevillardesque trouve-t-elle un refuge dans cet imprédictable, parvient-elle à s'y abriter ? On saisit certes en quoi l'écriture brève, concise, peut trouver dans la publication numérique le format idéal, mais aussi la périodisation juste, entre l'éphéméride ancienne (tissée, contrairement aux pratiques anciennes, d'événements personnels, de la mort du père à la chute du mur séparant la propriété de l'auteur de la voisine) et l'almanach, le médium internet permettant à l'écrivain de se faire jour après jour son propre colporteur. Ce n'est pas autrement qu'Éric Chevillard justifie son projet : « Rapidement j'ai pris goût, et même un goût extrême, à cet exercice quotidien d'intervention dans le deuxième monde que constitue aujourd'hui internet, point si virtuel qu'on le dit, et à ces petites écritures absolument libres de toute injonction » (Chevillard, 2009 : 7). Première liberté, et sans doute la plus grande : celle de la forme, laquelle n'en emporte pas moins une véritable inquiétude relative à cette nouvelle possibilité d'écriture. Tel est l'enjeu du présent article : cerner cette interrogation continue dont on pourrait rendre compte par l'entrée du 10 février 2010 quant à savoir « quelles formes maîtrisées, satisfaisantes pour l'esprit, peuvent naître malgré tout de ce chaos » (Chevillard, 2011 : 116). La brièveté qu'exige et autorise à la fois la publication numérique est occasion d'une réflexion tendue sur l'écriture brève, réflexion dont on se propose de suivre les inflexions singuliers dans la nostalgie du récit qui s'y fait jour.

111

FORME BRÈVE ET  
NOSTALGIE DU RÉCIT  
DANS L'AUTOFACTIF  
D'ÉRIC CHEVILLARD

Guillaume Bellon

## 1. « De la littérature facile » ?

À tenir l'avertissement de la première édition papier d'une année du blog (les 328 premiers billets de *L'autofictif*, publiés entre le 18 septembre 2007 et le 17 septembre 2008), la forme qui se donne à lire s'inscrit – non sans pièges – dans les empreintes du « journal », du carnet ou de la chronique :

Mon identité de diariste est ici fluctuante, trompeuse, protéiforme, raison pour laquelle je n'ai pas renoncé au titre d'origine, somme toute assez pertinent pour nommer cette entreprise. Le rapport avec mes romans pourrait d'ailleurs être celui-ci : je me considère là à mon tour comme un personnage, je bascule entièrement dans mes univers de fiction où se rencontre aussi, non moins chimérique, le réel. (...) Ces pages, publiées ici sans retouches, parce qu'un livre sera toujours le terme logique de mes entreprises, pourront être lues ainsi comme la chronique nerveuse ou énévée d'une vie dans la tension particulière de chaque jour. (2009 : 8)

De cette identité « fluctuante » et « protéiforme » rend compte la note du 2 janvier 2008 :

Parfois je m'assieds, le crayon à la main, mais je n'ai pas envie de faire du Chevillard encore ; j'attends donc qu'il se lasse d'attendre ; c'est alors tantôt du Montaigne qui me vient, tantôt du Proust, du Borges ou du Nabokov ; à la fin, tout de même, ma vanité d'auteur reprend le dessus et je signe ces pages de mon nom. (2010 : 81-82).

Le jeu institué autour de l'hétéronymie, l'aveu du pastiche dissimulent la variété des genres convoqués et se retrouvent dans l'entrée du 25 mars, réplique quasi exacte de la première : « On me voit avec un Montaigne, un Joyce, un Kafka, mais en vérité, sous les couvertures arrachées de ces livres, je dissimule sournoisement un petit carnet vierge dans lequel, feignant de lire, j'écris de la littérature facile » (2010 : 140-141). L'inscription malaisée (« j'écris de la littérature facile ») dans un passé pertinent manifeste la reprise incertaine d'une forme héritée dont la littérarité reste soumise à évaluation.

Ce triple billet quotidien, triptyque de paragraphes souvent brefs, et pour la plupart réduits à une seule phrase, souffre ainsi d'une variété de tons qui pourrait confiner à la bâtardise, en ce qu'il relève de plusieurs genres ; et si Chevillard présente régulièrement sa pratique comme relevant du « carnet » ou du « journal », c'est certainement dans ce que la pratique diariste peut couvrir de plus large : de l'aphorisme à l'anecdote « loufoque », pour reprendre ici une étude de Servanne Monjour (2011). De cette diversité, il faudra tenir compte ; mais voilà : Chevillard insiste d'abord sur l'écriture « à même la vie », dans la proximité au



réel – ainsi de l'entrée du 26 avril 2011 : « Écrire, c'est très simplement tirer quelque chose de ce que l'on voit, de ce que l'on éprouve, de ce que l'on vit, travailler ce matériau brut, reconvertir cette énergie, non pas seulement subir ce qui nous arrive. » Or, rien n'est moins simple que ce « travail » d'un « matériau brut », et il faut essayer, au préalable, de situer le lieu de ces écritures quotidiennes, entre enregistrement du réel et micro-fiction. Il s'agit ainsi de démêler, au préalable, ce qui, dans la note, tient effectivement – et selon quels critères génériques pérennes et pertinents – du « journal » ou de la « chronique ».

L'enregistrement du réel pourrait figurer le degré zéro d'une pratique soucieuse de saisir les petits riens d'un quotidien commun sinon banal ; l'entame de la note du 11 janvier 2009, « Parfois, le réel me double », inscrit un carnetiste en retrait, simple dépositaire des éclats qui s'imposent à sa vue musarde : « Ainsi, hier, devant la vitrine du fleuriste, sur le banc où il dispose ordinairement ses bouquets, cet écriteau : *En raison du froid, les fleurs sont à l'intérieur*. Moi, je prends note, et voilà, je n'ai plus rien à faire de la journée » (2010 : 91). Pour autant, la notation à même la vie des choses vues ou entendues, à considérer les quatre années de *L'autofictif*, y est minime, sinon suffisamment rare pour être détachée en tant que telle, notamment dans cette entrée du 17 mai 2011, introduite par la mention entre parenthèse : « (*chose ouïe*) » : « - Gros bâtard, allez quoi, on boit un verre, enculé de ta race, je t'invite ! ». On peut alors se demander dans quelle mesure l'enregistrement de cette conversation attrapée au hasard d'une rue ou d'une terrasse de café ne vaut pas plus (et ne justifie pas son inscription textuelle) par la reprise et le déplacement des *Choses vues* de Hugo en cette « (*chose ouïe*) » ; la nécessité de la notation se déroberait alors sous l'écho intertextuel et parodique d'un écrivain prisonnier de son siècle et de la pauvreté de ce que celui-ci peut offrir à son attention hagarde – en témoigne le passage du pluriel hugolien au singulier chevillardesque. « Il existe une logique du carnet » lit-on à l'entrée du 3 mars 2009, « et alors même que tu crois noter tes pensées les plus singulières et les plus intimes, tu ne fais bien souvent qu'enregistrer platement les données génériques communes à tout possesseur de carnet » (2010 : 129) : l'opposition de la notation et de l'enregistrement noue la difficulté d'une écriture saisie sur le vif, et dont le travail littéraire reste incertain. On peut, certes, se fier à la note du 20 novembre 2011, reconnaissant qu'il est « peu de choses à dire

en faveur de la vie si ce n'est qu'elle fournit quelques bons sujets à la littérature » ; rien n'indique que la littérature soit là, inconditionnelle et pleine, dès lors que la vie émaille la note et lui prête un peu de son caractère dérisoire.

L'inscription de la quotidienneté d'un sujet pris dans l'actualité justifie-t-elle alors le genre « journal » ? Si l'on repère une allusion à la candidature de Christine Boutin, le 24 juin 2011 ; s'il est fait mention du « membre turgescent de DSK », le 4 juin de la même année (ou encore, à propos du même DSK, du « scandale Strauss-Kahn », le 20 mai), il faut convenir avec Chevillard de la difficulté à lier la pérennité d'une formule avec son devenir de note isolée, du fait de « l'inévitable oubli de notre actualité », comme le confesse l'entrée du 1<sup>er</sup> juin 2011, dont le caractère savoureux repose sur la peur liée à « l'affaire du concombre espagnol » et à la bactérie *Escherichia coli* : « J'ai bien conscience que la note précédente, assez savoureuse sur l'instant, perdra sa pertinence avec l'inévitable oubli de notre actualité. Or il est entendu que j'œuvre pour les siècles des siècles ». Et s'il faut démêler la provocation et la mise en scène du narcissisme et de la mégalomanie, on se peut demander dans quelle mesure cela ne joue pas *quand même* dans la volonté de voir échapper la lecture des notes à leur seule inscription dans le tissu des jours. La réflexion lexicologique autour de « l'arlequinade », à la date du 27 décembre 2007 (« un raid urbain de guignols d'extrême droite contre les gens de couleur », 2009 : 77), la mention de la mort d'Yves Saint-Laurent le 9 juin 2008 (2009 : 199), en exposant l'écriture diariste au risque d'une obsolescence rapide, semblent les seules concessions à l'insertion, au fil des notes, des événements directement contemporains – de ceux dont parlent les journaux, quand, pour reprendre la distinction de Perec, c'est du « journalier » que cherche à rendre compte l'entreprise de *L'autofictif*.

« Mais où est-elle, notre vie ? Où est notre corps ? Où est notre espace », se demande toujours Perec (1996 : 10), en une interrogation dont on pourrait penser a priori qu'elle conduit la revendication – certes polémique – d'une « autofiction » de soi, d'une saisie dédoublée, multipliée d'un moi changeant. Car le « vilain titre » du blog tenu par Chevillard ne fonctionne pas seulement par antiphrase ; il inscrit une modalité de lecture biaisée, dans le jeu continu de monstration du sujet écrivant et de dissimulation des affects qui tissent son identité la plus

intime. C'est dans ce jeu qu'il faut saisir ce qu'on qualifiera d'autofiction parentale ou paternelle, autour des personnages récurrents que sont Agathe et Suzie, les deux filles de l'auteur : d'Agathe enfilant seule son pyjama à Suzie portant à sa bouche les premiers souliers dont on la chausse, on suit l'émerveillement du géniteur, prompt à retranscrire également les mots d'enfants. Le risque, dont Chevillard se montre conscient, est grand de tomber dans ce qu'il nomme (à propos de Christine Angot) « l'hystérique impudeur de l'autofiction » : la note du 19 octobre 2007 (« Je me suis très légèrement entaillé le pouce en maniant avec maladresse un tournevis, vous vous en fichez. N'est-ce pas que vous vous en fichez ? Il n'empêche que maintenant c'est écrit », 2009 : 27), celle du 27 octobre 2009 (« Hier, ma belle-sœur Sandrine a eu 40 ans. Vous vous en fichez, je peux le comprendre, mais aussi pourquoi mettre le nez dans mon journal intime ? », 2011 : 39) reprennent une identique harangue au lecteur du blog qui vaut également protestation détournée contre une tendance à l'impudicité de la pratique diariste. C'était là le sens de la précision, au moment d'introduire *L'autofictif*, quant au choix du titre, retenu « plutôt par dérision envers le genre complaisant de l'autofiction qui excite depuis longtemps ma vilaine ironie » (2009 : 7). Aussi complaisant soit le genre, et avec lui les diverses pratiques d'écriture de soi, l'attitude de Chevillard à leur égard n'est pourtant pas si lisible. Se tient-il toujours soigneusement à distance de la confidence ou de l'écriture personnelle, parvient-il à maintenir intouchée sa circonspection moqueuse ? Régler une telle question exigerait de prendre en compte les inflexions sensibles du projet sur quatre années, l'insistance à certaines périodes de la notation personnelle ou privée. À lire la dernière note de la troisième année (laquelle assume une volonté de clôture et de repli des notes sur elles-mêmes qui se répète à la veille de chaque date anniversaire), la rétrospective de l'année d'écriture venant de s'écouler s'organise au contraire autour d'évènements intimes : « Il y aura donc eu cette semaine inenvisageable, du 14 au 22 novembre, où les forces de mon père déclineront irrémédiablement jusqu'à l'anéantissement tandis que commençait à palpiter et à s'étoiler dans les limbes antérieures la cellule opiniâtre qui, huit mois et demi plus tard, bébé tonique, étonné, ravissant, recevrait le prénom de Suzie » (2011 : 274). On objectera, à qui voudrait instruire le procès de l'auteur, qu'il n'y a rien là d'obscène ni d'« hystérique ». Reste que

les protestations de Chevillard au moment d'ouvrir son blog n'ont sans doute plus la même véhémence après quatre ans ; il appert, avec plus ou moins d'évidence, qu'une certaine défiance à l'écriture de soi, une résistance à la notation intime semblent avoir été progressivement levées : chercher à fonder en logique les raisons d'une telle modification n'est cependant pas là l'objet de cet article.

## 2. Des « faits de langue »

« Journal » ou « carnet », atelier d'écriture ou fiction de son propre roman familial : on se laisserait néanmoins – c'est notre hypothèse ici – abuser par ces termes et par les genres ou sous-genres du récit personnel qu'ils font venir à eux. Si la perception générique se fait souvent en termes d'attentes et d'ajustements (Macé, 2004 : 24), ce n'est pas cette accommodation constante de l'œil qui nous retiendra. L'assignation de *L'autofictif* à une pratique d'écriture fixe risque en effet de passer à côté d'un travail mené en deçà du genre, selon une autre mesure : celle de la phrase, du « fait de langue » selon les mots mêmes de Chevillard dans un entretien publié sur rue89.com : « Les fragments de mon blog, ce sont des faits de langue, ni plus ni moins que l'exercice absolu de ma liberté, ma façon à moi, écrivain, de courir, de danser, de me battre, de contre-attaquer, de délirer, de sauter en l'air de joie ou d'indignation... » (Artus, 2009). La longue énumération verbale laisse entendre une liberté de ton, une allure « espiègle » et primesautière, pour reprendre les adjectifs de la note du 11 mai (Chevillard, 2009 : 176), qui est aussi exploration de la langue au travail.

Ce fait de langue, il peut être travaillé pour sa densité ou son cerne, selon une tradition dont il serait tout à la fois fastidieux et présomptueux de retracer le passé pertinent, mais dont on peut pointer qu'elle s'inscrit dans cette zone de contact, cet espace de continuité entre littérateurs et philosophes. « Rien de tel qu'une bonne lime à ongles pour arrondir ses fins de moi », lit-on à la date du 28 novembre 2007 (2009 : 56) ; « Bonne médecine, le rhum abrège le rhume » (2010 : 19) : l'aphorisme (entendu dans ce que la pratique couvre de plus large, de l'épigramme au genre de la fantaisie) est occasion d'une variété d'écriture et de ton à laquelle Fabrice Thumerel (2009) s'est montré sensible, distinguant, dans une

chronique consacré à *L'Autofictif*, « l'épiphanie humoristique », « le conte-à-votre-façon », et la « proposition saugrenue ». On proposera dans les pages qui suivent l'étude de trois autres tendances, reprenant et entrecroisant les catégories mises au jour par F. Thumerel : la fable, la moralité et le micro-récit, qui sont autant de lieux de mise à l'épreuve de la phrase et de ses potentiels.

L'attention scrupuleuse portée par Chevillard aux animaux (réels ou fictifs) semble justifier à elle seule le choix de la fable, séduisante par le frayage qu'elle institue avec l'allégorie. Il n'en faut pas moins démêler le bestiaire parfois surprenant qui peuple nombre des entrées du blog : si la mouche ou l'abeille, en leur qualité de nuisible, sont les acteurs de second plan d'un micro-récit de la bassesse des drames quotidiens et de la petitesse humaine confrontée au monde, on trouve également – et cette fois hissés à la hauteur d'actants de plein droit : serpent, éléphant, rhinocéros, bien sûr, ou encore ce poisson velu, lequel aurait pu être heureux « n'était l'épreuve pénible et si souvent revenue du sèche-cheveu » (entrée du 29 juin 2011). Rien là d'étonnant de la part de l'auteur de *Sans l'orang-outan*, du *Hérisson* ou du *Palafox*, cet animal « polymorphe » dont le nom est emprunté au général espagnol José de Palafox y Melzi. L'animal est alors personnel dramatique principal d'une fable réduite à n'occuper qu'une phrase, laquelle en épuise les virtualités narratives sans en livrer le sens... Ainsi, à la date du 22 septembre 2011 : « Pris de pitié pour le poisson qu'il avait sorti de la rivière et qui se débattait sur la rive, il s'agenouilla près de lui et porta à ses lèvres sa gourde d'eau. » C'est autour de cette indécidabilité que permet la forme courte et de l'oscillation entre sens propre et figuré que jouent à plein les ressorts de la fable ; non que Chevillard ne s'en montre gêné, comme en témoignent les trois entrées du billet du 15 janvier 2008. La deuxième note :

Les animaux en tout cas préféreraient retourner au labour, au trait, au bât, et même à la chasse, au safari, à l'abattoir... et que l'on cesse de les enrôler dans nos fables où il leur faut endurer en plus de leur propre destinée sans merci les tourments absurdes et déchirants de la condition humaine (2009 : 90),

permet de saisir le lien entre la fable et le deuxième genre qu'on abordera : celui de la moralité.

Moralité, ou plutôt, pour reprendre l'expression de cette entrée du 12 juin 2011, « amère moralité » :

Le drap bariolé sur lequel leurs jeunes corps s'aimèrent est aujourd'hui une loque élimée dans laquelle ils découpent des chiffons à usage domestique – amère moralité ? Ou bien plutôt l'heureux symbole d'un amour dont ils prennent soin en faisant régulièrement les poussières avant de secouer une fois de plus victorieusement son drapeau par la fenêtre ?

L'instabilité d'un sens qui ne prend pas (en témoigne le « ou bien », disloquant la pointe aphoristique, la rendant à une pluralité de sens en partie incompatible avec le genre) est à l'image de l'ambivalence avec laquelle Chevillard se saisit de l'écriture moraliste. Ambivalence, distance qui peuvent aller jusqu'au travestissement pour un auteur avouant se « coiffer d'une perruque poudrée », enfiler « un habit et une culotte de soie, des bas blancs », avant de s'« installe[r] à sa table pour écrire, par-delà ce siècle obtus » (2009 : 173). C'est ainsi d'abord le décor, l'imaginaire de l'écriture moraliste (ou plus généralement classique) que reprend pour s'en détacher telle note ; c'est également sa prétention à tout effet de gravité, son devenir-sentence que dénonce – au moyen d'un bel aphorisme – l'entrée du 13 février 2009 : « l'aphorisme est la flèche d'un archer pontifiant » (2010 : 118). On ne s'étonne pas d'un tel procédé chez Chevillard, consistant à piéger le sens, à en empêcher la prise dès lors qu'énoncé et énonciation sont en conflit : la dénonciation se dénonce alors elle-même, comme dans l'exemple du 13 février. Le paradoxe, la contradiction, l'impossible sont également au cœur de l'entrée du 22 avril 2010 : « J'exècre de toute ma haine les auteurs de notes, d'aphorismes, de journaux, perpétuels râleurs, insatisfaits chroniques, péremptoires, teigneux : ils n'aiment rien » (2011 : 174). Six mois plus tôt, exactement (le 22 octobre 2009), l'écrivain avait laissé entendre la même réserve (« Qui s'astreint à tenir un journal sollicite inmanquablement le râleur, le geignard, le plaintif qui est aussi le plus prolix des êtres multiples qui le composent, jamais à court de doléances et de récriminations », 2011 : 35), en un mouvement soucieux de ne pas

enfermer les notes publiées quotidiennement dans une seule pratique – elle-même constamment refusée, inquiétée ou éreintée.

Sans doute faut-il encore situer dans la même catégorie les définitions, notamment celle du 3 mai 2011, proche au moins dans son premier mouvement d'un poème en prose de Ponge :

Constitué d'une moitié d'œuf et d'une moitié d'oiseau, le volant de badminton pourrait bien détenir la clé de la vieille énigme touchant justement l'ordre d'apparition de la poule et de l'œuf. À défaut de tout éclaircir, il propose du moins un compromis acceptable pour les tenants de l'un et l'autre parti et l'occasion de même de transformer ce douloureux conflit en match amical.

Et c'est autour du compromis entre les deux genres évoqués (la fable et la moralité) qu'on peut lire également la réflexion du 3 novembre 2007 : « À la différence de la volaille empalée toute ficelée sur la broche, l'homme de nos sociétés modernes garde une main libre pour tourner la manivelle » (2009 : 34). Aussi forte soit la pesée moraliste, lestée de ce qu'il faut de cynisme édifiant et de sagesse désabusée, le recours affiché à la volaille en déjoue l'empreinte et institue cette liberté du fait de langue dont se revendique Chevillard. Liberté poétique encore à l'œuvre le 20 septembre 2008 : « Pareille à un drap tirebouchonné extrait du lavoir ruisselant, voici pourquoi l'oie a pour bec une pince à linge » (2010 : 8). Le dépliement définitoire travaille ici moins à faire sens qu'il ne fait – et joliment – image.

Restent enfin les micro-récits, ces fictions réduites parfois à n'occuper qu'une ou deux phrases. On peut, afin de les aborder, citer ce billet paru dans le quotidien *Libération*, le 17 mars dernier, dans lequel Chevillard justifie (une fois encore) le terme « blog » : « on croirait entendre éclater une bulle de chewing-gum, à moins que ce ne soit un poulpe qui se mouche ou une grenouille qui gobe un hanneton. Il est possible pourtant de se parer de références glorieuses : Monsieur Teste ne tient-il pas un Log-Book ? ». Même désir de légitimation le 6 mars 2008, lorsque Chevillard s'interroge : « Combien de visiteurs par jour pour le *log-book* de Monsieur Teste ? » (2009 : 127). Si Monsieur Teste, et Valéry à l'arrière-scène, confèrent leur empreinte à l'écriture de Chevillard, celle-ci présente également quelque chose du Journal

de Jules Renard, référence littéraire assumée à la date du 16 Août 2010 pour être mieux déjouée :

Merci de bien vouloir cesser de me comparer à Jules Renard. C'est sans doute extrêmement flatteur, mais ça ne me laisse plus que quatre mois à vivre. Et puis, n'est-il pas évident que je m'inscris plutôt dans le triple lignage de Fontenelle, de Nathalie Sarraute et de Julien Gracq ? (2011 : 252)

La virevolte n'est pas si gratuite qu'elle n'y paraît ; en se réclamant de la longévité de certains grands écrivains, c'est bien encore de durée que parle l'auteur : durée d'une vie certes, mais qui est aussi durée d'une forme, celle du récit-phrase, du conte en deux à trois lignes, comme à l'entrée du 9 juin 2011 : « Longuement, patiemment, opiniâtrement, elle a pesé sur son clou. La tête du cerf se détache du mur et, vingt ans après, dans un ultime réflexe d'autodéfense, encorne le chasseur attablé devant sa soupe. » On pourrait alors s'étonner de ce que l'écrivain, en quête de modèles pertinents capables de conférer à son entreprise noblesse et cachet littéraire, n'ait pas fait appel à l'art pereccien de sortir au cœur de son récit autant de micro-récits indépendants ou gigognes. Un art repris le 7 mai 2008 dans la miniaturisation : « Au sol, un petit tas d'os émiettés, une flaque de sang : le trapéziste a eu un trou de mémoire » (2009 : 173). Le motif de l'acrobate et plus spécifiquement du trapéziste (celui qui ne voulait pas descendre de son trapèze) traverse la littérature, de Kafka au Perec de *La Vie mode d'emploi*, et sa reprise n'est pas innocente. On a cité en introduction le jeu institué avec la forme romanesque ; en déjouer le continu (à la façon des blancs qui trouvent régulièrement d'une ligne vide les paragraphes du *Hérisson*), en suspendre et en surprendre la tenue ne revient pas – loin s'en faut – à en déclarer obsolète le modèle.

### 3. « Tout en sot-l'y-laisse »

Il faut alors entendre la protestation, en date du 14 avril 2009, devant l'accusation modalisée au discours direct : « - Votre littérature manque de chair ! » : « - Pas vrai. Tout en sot-l'y-laisse, cher monsieur » (2010 : 160). Belle revendication de la valeur réservée aux plus gourmets



pour une écriture assumée dans la concision aisément détachable de sa forme. Non sans ambivalence : on appréciera à ce titre cette entrée du 26 mars 2009, la perversité d'une telle monstration de narcissisme dissimulant le véritable objet qu'elle défend : « Il y a plus de littérature dans une phrase de Chevillard que dans trois volumes de Proust !, m'écriai-je, emporté par ma vanité au-delà du terme que je lui avais fixé » (2010 : 146). Car il s'agit bien de défendre un objet, la phrase, dans la force de sa forme. Défense qui prend également l'allure détachée (et détournée) d'un dénigrement de la brièveté ; ainsi de la présentation du 8 juillet 2009 : « Voici *L'autofictif*, un recueil de citations prédécoupées, obligeamment servies à l'étudiant et au critique sans le contexte romanesque mollasse, filasse et gluant duquel ils doivent ordinairement les extraire » (2010 : 211). Rien n'est simple dès lors qu'on part en quête d'une poétique de cette écriture médiatique, et l'on doit dénouer la promotion de la phrase et la nostalgie du continu romanesque, de son ampleur. Si cette ampleur paraît dénoncée ici (« L'effort littéraire de nommer, de conter, d'inventer ne produit peut-être que de l'encombrement, du ralentissement ; oui, peut-être ne faisons-nous que nous empêtrer dans les livres : s'y fourvoient notre corps jeune, notre désir, notre instinct ; nous voici lourds et lents, songeurs, hésitants, sujets d'avance épuisés de phrases trop longues, trop ornées, trop ambitieuses, trop sophistiquées pour être jamais efficaces », 2010 : 30) force est de reconnaître que le dispositif textuel, le fonctionnement pragmatique de la syntaxe travaillée déjoue de l'intérieur de la période une idée (l'inefficience de la phrase longue) assumée avec trop de force ou d'évidence pour ne relever pas, elle-même, d'une ironie citationnelle dans la volonté de contrer une doxa qui n'en aura peut-être même pas l'épaisseur, mais la seule légèreté diffuse d'un « air du temps », capté, intercepté ou attrapé comme celui-ci, à la table à côté de la sienne au café : « *je ne lis plus, c'est trop long* » (2009 : 117).

Quelle oreille prêter alors au jugement du 16 octobre 2009 : « Le roman et le cinéma nous précipitent parfois dans des histoires dont nous n'avons que faire et dont les personnages sont comme ces amis d'amis et autres parfaits inconnus qui s'incrument jusqu'à quatre heures du matin dans nos fauteuils et sifflent toutes nos bouteilles » (2011 : 30) ? Il peut bien s'agir là d'un juste dédain, de l'appel au renouvellement d'une forme narrative déjà passée (Godard ne disait-il pas que le

cinéma, dans son obéissance au récit, est resté un art du XIX<sup>e</sup> siècle ?) ; il n'en faut pas néanmoins sous-estimer la malice des considérations métapoétiques émaillant les notes. Ainsi, du modèle du « faux-haïku » : ce dernier est revendiqué d'abord pour les micro-ensembles de trois vers régulièrement déroulés pour l'une des entrées quotidiennes (tel celui-ci, à la date du 21 février 2009 : « Agathe dort enfin / derrière ses paupières je peux / m'endormir aussi », 2010 : 123) : « Je préfère appeler tercets ces faux haïkus que je me plais à écrire comme beaucoup d'autres auteurs aujourd'hui et dont la forme efficiente tient du syllogisme et de l'opération d'algèbre simple (addition, soustraction, multiplication, division) : avec au bout enfin un résultat » (2009 : 194). On pourrait tout aussi bien étendre pareille défense à la logique même du triple billet publié chaque jour. Si alors la mise en ligne quotidienne relève du « faux-haïku », la concision, la légèreté de celui-ci risque sans cesse de se reverser en son contraire, son contre-modèle : le sudoku ou la grille de mots croisés auxquels s'abandonnent régulièrement les belles jeunes femmes entourant, au café ou dans un train, l'écrivain pris dans ses réflexions. Si la forme brève explorée par Éric Chevillard joue avec le micro-récit tel que notamment déroulé au début du siècle par Fénéon dans le journal *Le Matin* à partir de 1905 (cf. Fénéon : 2009), et réactivé par Jean-Louis Bailly (2009), la pratique n'offre pas la même satisfaction ; la forme-phrase, telle que ciselée par Olivier Hervy (2007) ou – hors numérique – Pierre Peuchmard (2007), dans le souvenir de la grande tradition aphoristique, n'ouvre pas chez lui à la même aisance, et laisse irrésolues des questions – certes plus statutaires – relative aux signes de la littérature. C'est à ces questions qu'on articulera la proposition d'une réduction du roman flaubertien à une seule scène (une seule phrase ?) : « Quant à Emma, lasse de son rôle, afin de complaire surtout à ce monde décidément dépourvu de passion, elle est résolue cette fois à avaler la dose d'arsenic fatale dès son entrée en scène, dans sa robe de mérinos bleu garnie de trois volants » (2009 : 65-66). On se souvient de la formule kafkaïenne : dans le combat entre toi et le monde, sois décourageant ; dans la lutte engagée par Chevillard face à un « monde décidément dépourvu de passion », c'est le même jeu décourageant qu'il se montre décidé à jouer.

Décourageant, le discours sur le roman l'est ainsi à plus d'un titre, du fait de son double caractère indécidable et insaisissable : « Nulle

intrigue durant la préhistoire, point de tout ce romanesque dans lequel nous nous engluons aujourd'hui » regrette ainsi la note du 30 janvier 2008. « L'homme écrivait des phrases dans l'air. Chaque geste en était une nouvelle qui valait pour soi et qui ordonnait le monde » (2009 : 100). Or, c'est bien cette capacité de l'écriture à ordonner, à donner forme qui anime encore l'entrée du 6 février 2009 : « Je suis aujourd'hui las du roman comme d'un mensonge rabâché » peut-on lire, en une dénonciation de la lisibilité factice que met en œuvre le récit. « La fiction ordonne le monde et nous fait accroire qu'un ordre s'y trouve en effet », poursuit Chevillard, « alors que tout y est confusion, hésitation, improvisation et que nous sommes à jamais voués au hasard » (2010 : 111-112). Hasard, aléatoire et contingent qui dictent l'énumération proposée le 27 février 2008 : « Sur le trottoir qui me ramène chez moi ce soir, j'avise un gant, plus loin une fourchette, plus loin un p.v. froissé, puis une petite fille qui pleure, puis encore un pot de cornichons vide, enfin la tête métallique d'un cintre », liste folle adossée à cette question, symptomatique du rapport à l'épars, au bref et au détaché : « Qui me racontera posément cette histoire ? » (2009 : 121). L'écriture fragmentaire se présente dès lors en déficit de continu, de cette configuration que permet le récit dans la ressaisie à laquelle il travaille. Si l'on fait retour à la note du 6 février sur le roman, il faut lire son envoi, en forme de concession : « Je suis pourtant en train d'en écrire un autre encore. J'arrive au bout, il m'exaspère, je dois à tout prix en finir avec lui. Hier, dans un bas quartier de la ville, j'ai engagé trois brutes pour le corriger » (2010 : 111-112). Et si ces trois brutes (car le chiffre est là, et vaut indice) n'étaient autres que les trois entrées quotidiennes du billet publié en ligne, lesquelles, à bras courts et raccourcis autant que leur forme est ramassée, éreintent la fluence narrative, en épuisent la forme et en réduisent le souffle ?

Il faut, semble-t-il, tenir ce paradoxe (mais s'il est un lieu commun dans la critique aujourd'hui autour de l'œuvre de Chevillard, c'est bien son accointance avec le paradoxe) d'une dénonciation du récit qui ne serait pas renoncement au roman. Et ce qu'il faut sauver dans le roman, c'est une structure d'ensemble où déployer l'effort littéraire, lui permettre de tenir la note, comme on le dit en musique. La réfutation au cœur de l'entrée publiée le 12 février 2008 : « Non, tu ne constitues pas une œuvre en ramassant des bois flottés qui ont vaguement forme

d'idoles ou de lutins, tu nettoies la plage » (2009 : 110), sollicite l'hétéroclite, non plus envisagé dans sa puissance de suggestion, sa force d'inscription, mais tel qu'en lui-même marqué au coin de l'incomplet, du (trop) court et du précipité. À telle insatisfaction devant l'effet de papillonnement de la forme brève répond l'expression, le 3 juillet 2010, d'une confiance dans le roman : « Nos vies sont éparées, prisonnières de leurs trajectoires individuelles. Nous n'avons aucune chance de nous rencontrer ailleurs que dans le roman » (2011 : 231). Pour étrange que paraisse telle profession de foi (dans le contexte d'une collection assumée de faits de langue isolés), elle ménage la tension dans laquelle s'écrivent nombre des notes, entre forme brève et continuée, autour du modèle romanesque.

#### 4. La Fée, le brin d'herbe et le petit pois

C'est là que prend place ce qu'on pourrait nommer le « recours à la Fée », recours limité dans le temps, puisque le personnage de la Fée, sorte de nouveau « coach » pour écrivain, fait son entrée dans le monde de *L'Autofictif* le 13 avril 2011, et va occuper entièrement les livraisons suivantes pour les quatre jours d'après, avant de ne le faire que de façon épisodique jusqu'au milieu du mois de mai. C'est alors le silence, avant un bref retour, sous forme de boutade réservée à la dernière des entrées quotidiennes, les 3 et 4 juin. Puis la Fée réapparaît le 18 du même mois avant de ne se montrer que le 18 Août – dans ce qui semble sa dernière inscription textuelle (mais l'on s'avance ici à l'abri de ce que réservent les entrées à venir). Ce cycle plus ou moins étendu (sur cinq mois) témoigne d'une réelle nostalgie sinon pour le roman, du moins pour le récit : le conte de fée est encore le plus intuitif parmi les modèles de récit et ses innombrables incarnations ou configurations possibles.

La question d'un récit tendu sur plusieurs jours, plusieurs semaines, pose bien des problèmes : ceux de l'écriture feuilletonnesque, sur laquelle on ne reviendra pas ici ; ou encore de ce que Raphaël Baroni (2007) a très bien étudié comme relevant de la « tension narrative », de la configuration par l'auteur d'un réseau d'attentes et de pièges visant à épuiser le plaisir du lecteur. Il en est un autre, plus simple et élémentaire en apparence, mais non moins délicat : celui de la création d'une chaîne

anaphorique, d'une désignation souple renvoyant au même protagoniste au cœur d'un récit en devenir. L'apparition du nouvel actant, à la date du 13 avril, inscrit une équivalence : « Les fées se sont adaptées au monde moderne. Elles préfèrent désormais être appelées *coachs* » qui va par la suite sceller la désignation de la Fée, en une formulation alors ritualisée (« Je l'appelle la Fée, mais elle est mon coach », lit-on ainsi le 16 avril). Le pari d'une lecture « en temps réel », jour après jour, de chaque entrée, ne permet pas de miser sur une mémoire textuelle suffisante du « visiteur », du flâneur du blog. Pareille difficulté renseigne sur la volonté de laisser chaque note journalière jouer comme pouvant se lire de façon autonome, alors même qu'elle s'inscrit dans un ensemble plus vaste. Quelque chose, au départ, s'enraie dès ce premier niveau de désignation du personnage ; le récit, sous cette forme particulière de publicité quotidienne qui en est donnée, exige du temps pour inscrire durablement dans la mémoire du lecteur ses actants.

Et c'est seulement une fois son inscription en tant que personnage ancrée dans la mémoire du lecteur – ou supposée telle – qu'Éric Chevillard donne à entendre les conseils de la Fée. Ainsi du 17 avril 2011 : « *Mon ami, il va falloir en finir avec ces imaginations aberrantes. Ton prochain roman aura pour cadre la Seconde Guerre mondiale.* », dont on saisit la pointe à l'égard des récents succès, notamment celui de Jonathan Littell. Autre attaque, le même jour, cette fois-ci contre la pauvreté du vocabulaire de bien des romans : « Elle a substitué à mon gros dictionnaire en quatre volumes un lexique de trois pages. *C'est bien suffisant. Tu dois être compris sans effort. À mots rares, lecteurs rares.* Et, tout le long du jour, je dois presser dans ma poche une balle de caoutchouc pour me muscler le poignet. » En évitant l'écriture de son rapport à la langue, de son corps à corps avec le lexique, la Fée, par ses tristes conseils, réduit la pratique scriptuaire à une activité physique, musculaire sinon – quitte à prolonger l'attaque de Chevillard – masturbatoire. Passons le conseil du 24 avril, dans le but avoué de séduire un lectorat féminin, d'intituler le « prochain livre » : *Le Lapin rose et l'oiseau bleu*, et apprécions celui du 26 avril, lorsque la Fée exige de Chevillard une réconciliation avec Alexandre Jardin : « Il connaît quelques bonnes recettes dont nous tirerons l'un et l'autre un profit plus rapide. » Et c'est chose faite, 2 jours plus tard, le 28 : « La Fée va être contente. Me voici réconcilié avec Alexandre Jardin, lequel, en

valeureux héraut de la lutte contre l'illettrisme – et de fait, qui mieux placé que le morpion pour prévenir les MST ? –, n'a pas hésité à rencontrer Carla Bruni-Sarkozy afin d'obtenir son renfort. » On notera la docilité du petit Éric dans son obéissance aux conseils de la Fée (s'il est une cible choisie de *L'autofictif*, et depuis quatre ans, c'est bien l'auteur du triste *Zèbre*)... Mais de cela, Chevillard avait prévenu : « Je ne m'y interdis rien, c'est le principe, ni la sincérité ni la mauvaise foi, ni même à l'occasion l'assassinat » (2009 : 8).

Toujours est-il que le 23 mai, les 4 et 5 juin, le 18 Août, la Fée interviendra encore, sans offrir de nouveaux ressorts narratifs, ni de détente supplémentaire à un récit qui semble s'être épuisé de lui-même. Comment en comprendre les raisons ? C'est ici que nous intéresse la deuxième entrée du 3 octobre 2011 :

Nos nuits sont trouées de réveils et de micro-réveils. À chaque fois, l'histoire cohérente et parfaitement construite que nous nous racontions s'achève brutalement et, à la seconde où nous nous éveillons, pour ne pas la laisser en plan, nous en précipitons le dénouement, mais de façon si hasardeuse qu'il ne nous reste en mémoire que ce dernier tableau catastrophique et absurde, exactement comme si Tolstoï frappé par une attaque au milieu de son roman n'avait disposé que d'un instant pour régler le sort de ses personnages et achever *Guerre et paix*. Et voici réfutées, me semble-t-il, toutes les sciences des rêves.

Voici réfutées également, au moins pour ce qui nous concerne, toute « science du récit » : la disparition sans crier gare de la Fée, sa désintégration dans le tissu des notes quotidiennes, met à mal la possibilité d'envisager son cycle comme formant bien une « fiction ». On pourrait s'interroger sur les raisons... S'agit-il là d'une difficulté liée au récit, comme celle que Flaubert avouait à Louise Collet ? Peut-être aussi d'une peur de lasser son lectorat, ainsi qu'en fait mention cette entrée postérieure à la disparition de la Fée, le 2 septembre 2011 : « Ce journal devient redondant », s'en excuse (ou s'en effraie) le blogueur au moment de ce qu'il convient d'appeler, pour les lecteurs assidus de Chevillard, « l'affaire du mur » (la période estivale du blog trouve une certaine cohérence autour de l'effondrement du muret entourant la propriété de l'auteur)...

Si le personnage de la Fée n'est pas à même de sceller les énumérations, descriptions ou autres pièces détachées des textes en prose égrenés jour après jour, s'il n'est pas, en tant que figure littéraire, apte à fédérer les notes du blog, il n'invalide pas pour autant l'hypothèse d'une permanence du modèle romanesque. Ce serait oublier, en effet, que *L'autofictif* a commencé, précisément, comme un roman : « J'ai compté 807 brins d'herbe, puis je me suis arrêté. La pelouse était vaste encore » (2009 : 9). Dans le souvenir des leçons de Nabokov sur la littérature (« scruter chaque brin d'herbe », conseillait-il à ses étudiants), cette entrée initiale a tout d'un incipit : l'obsession du dénombrement, le vertige d'une liste avortée, en butte à l'immensité du monde, comme l'arbitraire d'un nombre (807) et sa charge poétique. L'histoire (littéraire, mais aussi culturelle ou sociale) seule dira si ce nombre peut atteindre la célébrité des cinq heures auxquelles la marquise serait sortie ; quelque chose néanmoins se présente dans la puissance de suggestion d'une ouverture qui ne tarde pas à être reprise et remise en jeu. Or, Franck Garot, fasciné par ce fragment de fiction a proposé de réunir sur son site 807 variations autour de l'entrée de Chevillard. Depuis janvier 2010, à 8h07, chaque jour, ce blog, sous-titré « Déclinaisons d'un aphorisme d'Eric Chevillard », publie deux à trois textes répondant à la seule contrainte de faire apparaître le nombre « 807 ».<sup>[3]</sup>

Sans même l'avoir voulu, Chevillard (ouvrant chaque 18 septembre par le retour des « 807 brins d'herbe ») joue de la possibilité d'une reprise collective, d'une écriture collaborative et qui dit quelque chose de notre rapport à la création littéraire et plus généralement artistique. Dès lors, on peut se demander si l'entrée du 21 septembre 2011 : « Question subsidiaire : combien de petits pois avez-vous avalés au cours de votre vie ? » n'a pas vocation, elle aussi, à susciter un autre déploiement internaute de ces micro-récits potentiels... *Se rencontrer dans le roman*, selon le vœu énoncé par Chevillard, ce peut être également au cœur d'un récit seulement esquissé, dont chacun peut s'emparer, qu'on peut à l'envi rapatrier dans sa propre existence, en reprenant l'élan d'un jeu, d'un souvenir des contraintes oulipiennes qui témoigne également de la vitalité actuelle d'un certain rapport à l'écriture. « Beaucoup d'imposteurs parmi les écrivains, mais aussi et inversement, dans la

<sup>3</sup> On peut consulter le blog à l'adresse suivante : <http://les807.blogspot.com>

population, de nombreux écrivains qui s'ignorent » note Chevillard le 22 septembre 2008 (2010 : 9) : la confiance exprimée dans le roman circule, touche à une communauté indifférenciée d'écrivains et de lecteurs faits autant d'écrivains en devenir.

## Conclusion

« Comme un chat sa pelote, je pousse de la patte mon idée sans savoir quelle est la longueur de son fil et si je n'en verrai pas très vite le bout » (2010 : 73). L'entrée du 18 décembre 2008 vaut enseigne de *L'autofictif* ; elle renseigne sur son mode d'écriture intermittent, tendu entre la brièveté de la note et l'étendue à lui donner. C'est là tout le jeu, d'attire pour une forme et d'inquiétude quant à sa force. « Que faire ? Comment faire ? Que fait-on ? Est-il possible de faire quoi que ce soit sans simultanément se défaire – de soi, du jour, de la vie même qui ce faisant nous fuit ? Puis rien n'aura pris forme – œuvre ou souvenir – qu'un déchet » s'interroge ainsi l'entrée du 6 septembre 2011. L'angoisse du déchet, du négligeable, du peu de valeur à accorder à l'importante production internaute de Chevillard est dépendante de cette situation inédite évoquée en introduction : la liberté d'écritures de longueurs variées, et que rien ne contraint, n'emporte-t-elle pas le risque de les voir ensuite renvoyées au rebut ? Il faut sans doute accepter de lier la question de la micro-fiction, de ses étendues, à celle plus vaste certainement, sans doute plus statutaire aussi, mais qui doit être regardée en face : la mise en jeu d'une écriture au moyen d'un nouveau médium comme celui d'internet. Peut encore se poser la question du rapport à cette monstration du sujet, de sa prise avec le monde et de son inscription dans l'écriture, même brève : « Je cache mes textes dans des livres, bien à l'abri des regards » écrit ainsi Chevillard le 1<sup>er</sup> juillet 2011. Notation dont le sens s'éclaire avec celle du 23 juin de la même année : « Nombre de romanciers aujourd'hui ont une écriture qui se laisse gentiment regarder ». *Regarder* et non *lire*, c'est peut-être, dans ce paradigme esquissé avec Chevillard (mais peut-être ne serait-il pas d'accord avec cette interprétation), le risque des nouvelles pratiques internet d'écriture. À ce risque de voir l'écriture quotidienne de *L'autofictif* réduite au déchet, au négligeable, répond « Mystère et boule



de blog », texte paru dans *Libération*, et dans lequel l'auteur déclare : « Avec le livre en tout cas, la figure se ferme, se fige, l'autoportrait stylisé (ou fictif ?) peut être regardé dans les yeux<sup>[4]</sup> ». Ensemble non pas à deux, mais à trois termes : à ce qui se laisse « gentiment regarder », s'oppose ce qui se lit ou – et il n'est pas sûr que ce soit à défaut – se regarde « dans les yeux ».

## Bibliographie

- ARTUS, Hubert (2009), « Ces blogs qui deviennent des livres : l'expérience Chevillard », *Rue89*, [en ligne], disponible sur : <http://blogs.rue89.com/cabinet-de-lecture/2009/03/14/ces-blogs-qui-deviennent-des-livres-lexperience-chevillard>, page consultée le 20 novembre 2011.
- BAILLY, Jean-Louis (2009), *Nouvelles impassibles. Chronique parcimonieuse des événements survenus entre avril et septembre 2008*, Talence, L'Arbre vengeur.
- BARONI, Raphaël (2007), *La Tension narrative : suspense, curiosité, surprise*, Paris, Seuil.
- BON, François (2011), *Après le livre*, Paris, Seuil.
- CHEVILLARD, Éric, *L'autofictif : le blog d'Éric Chevillard* [en ligne], disponible sur <http://l-autofictif.over-blog.com>.
- CHEVILLARD, Éric (2009), *L'autofictif*, Talence, L'Arbre vengeur.
- CHEVILLARD, Éric (2010), *L'autofictif voit une loutre*, Talence, L'Arbre vengeur.
- CHEVILLARD, Éric (2011), *L'autofictif père et fils*, Talence, L'Arbre vengeur.
- ECO, Umberto (2009), *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion.
- FÉNÉON, Félix (2009), *Nouvelles en trois lignes*, Cosaques, Éditions cent pages.
- HERVY, Olivier (2007), *Expertise : aphorismes*, Nérac, Pierre Mainard.
- JOURDE, Pierre (2003), *La Littérature sans estomac*, Paris, Pocket.
- MACÉ, Marielle (2004), *Les Genres littéraires*, Paris, Flammarion.
- MONJOUR, Servanne (2011), « L'esthétique loufoque chez Éric Chevillard », *@analyses* [en ligne], disponible sur : <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1799>, page consultée le 20 novembre 2011.
- PEREC, Georges (1996), *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil.

<sup>4</sup> L'article de Chevillard, paru le 17 mars 2011 dans l'édition papier du quotidien *Libération*, est accessible à l'adresse suivante : <http://www.liberation.fr/medias/01012325987-mystere-et-boule-de-blog>

PEUCHMAURD, Pierre (2007), *Le Moineau par les cornes. Aphorismes*, Nérac, Pierre Mainard.

THUMEREL, Fabrice (2009), « Chronique : Éric Chevillard, *L'autofictif* », [en ligne], disponible sur : <http://www.t-pas-net.com/libr-critique/?p=1206>, page consultée le 20 novembre 2011.

## MICROCuento – SPEED DATING LITERARIO

Paulina Nalewajko

UNIVERSIDAD DE VARSOVIA

Cada chica lleva a un chico que nadie más conoce. Los participantes tienen tres minutos para tener minicharlas con cada chica y rotar. Si dos se llevan bien, intercambian los teléfonos y siguen en contacto. Después de que cada uno tuvo 10 minicharlas, se reparten tarjetas para llenar con datos personales. Así cada uno se la da a la chica que le pareció más adecuada. [Wikipedia, en línea]

**LA CITA PRESENTADA REQUIERE EXPLICACIÓN: NO ES NINGÚN MICROCuento,** aunque podría serlo ya que, como sabemos, los microcuentos pueden recordar formas consideradas no literarias como notas de prensa, recetas o precisamente instrucciones (Rojo, en línea: 4, 26, 71-72, 83). El fragmento viene de la Wikipedia española y describe el funcionamiento del fenómeno llamado Speed Dating. Su mención en el simposio dedicado a los microcuentos no es casual. En las reflexiones sobre la cuestión genérica del microcuento abundan las comparaciones de éste a distintos objetos y fenómenos que suponen explicar mejor su naturaleza todavía poco determinada: es como un iceberg (Hemingway, 1932: 192) o una pelota de béisbol (siendo entonces un cuento tradicional una pelota de fútbol) (*idem*: 35). En nuestra opinión, lo que mejor representa la naturaleza de microcuento es su comparación con el Speed Dating. Lo intentaremos demostrar a continuación.

Ya en los años treinta del siglo XX Witold Gombrowicz manifiesta en sus ensayos críticos que la literatura debe, sobre todo, “seducir” al lector (Gombrowicz, 2004: 146), intenta averiguar ¿cuál es la “caña” con la que los autores populares “pescan” a su público (*idem*: 147)? Cuarenta años más tarde, con su corto ensayo *El placer del texto* Roland Barthes realiza la erotización del discurso de la teoría de literatura constituyendo la categoría del placer de lectura o incluso del goce. El

131

MICROCuento – SPEED  
DATING LITERARIO

Paulina Nalewajko

autor debe buscar a su lector, “rastrearlo” (Barthes, en línea: 1). Desde la perspectiva del lector Barthes exige: “El texto que usted escribe debe probarme que me desea.” (*idem*: 2). En el caso de los textos como microcuentos, el reto parece ser especialmente difícil por el tiempo limitado del contacto del seductor con el seducido. Es la misma limitación que concierne al Speed Dating.

A continuación, intentaremos determinar ¿con cuáles medios seduce a sus lectores Gabriel García Márquez? Al principio, su nombre parece ser una elección errónea ya que estamos hablando sobre microcuentos y apenas se pueden encontrar piezas suyas que se pueden calificar como pertenecientes a este género. No obstante, si introducimos el texto entero de una de ellas que empieza con las palabras “(...) el drama del desencantado” al buscador Google, vamos a recibir aproximadamente 11.600 resultados e introduciendo solamente las primeras palabras y el nombre del escritor recibiremos el vasto número de aproximadamente 84.900 resultados de búsqueda [las dos búsquedas se realizaron 28/09/2011]. Entre ellos predominan los blogs, unos de carácter literario, otros de naturaleza más bien personal, por ejemplo, diarios. Hay también un número considerable de resultados que se refieren a las notas en Facebook. Tampoco faltan talleres de literatura con las tareas basadas en el microcuento que tienden a analizar la selección de los vocablos, recrear el pasado del protagonista, concebir el título para una pieza, en fin, elaborar unos nuevos microcuentos.

Nos ha llamado la atención la popularidad arrolladora de este preciso texto creado por el autor asociado más bien con otros géneros literarios, especialmente con la novela. Una de las posibles explicaciones de este interés podría ser el estatus extraliterario del escritor colombiano. En el artículo titulado *Gabriel García Marqueting* Marta Strzelecka analiza la trayectoria del nobelista como la estrella pop. Evoca las palabras de su biógrafo más conocido, Gerald Martin, en cuya opinión no sólo los libros de García Márquez tienen carácter mágico sino que el mismo fenómeno atañe a su figura y su nombre y que es Gabo quien cumple el sueño de Warhol de la fama que dure más de 15 minutos. Como observa Carlos Marrodán Casas, el traductor al polaco de la mayoría de libros de García Márquez, esta popularidad masiva dura ya 40 años lo que es un éxito incomparable en la historia de gran literatura mundial (Strzelecka, en línea). Adoptando esta perspectiva,

se podría justificar la difusión del microcuento con la notoriedad de su autor cuyo nombre “pesca” al público. ¿Será entonces ésta la clave para seducir al lector?

Otra explicación posible del éxito del microcuento del autor que no se especializa en este género literario podría ser la profesión de periodista que García Márquez ejercía durante años antes del triunfo de *Cien años de soledad*. Jacques Gilard, recopilador y editor de la vasta obra periodística del nobelista, caracteriza de la manera siguiente la influencia que tuvo el hábito de escribir comentarios de prensa en el estilo del escritor colombiano:

Siendo también cronista de cine y reportero, siempre acudió al género de sus primeros años de periodismo, como un medio de darle salida a sus emociones, inquietudes u opiniones, como un simple desahogo a veces, y siempre como un ejercicio. El comentario fue una verdadera escuela, y los siguió practicando con fidelidad, casi con terquedad, cuando ya había alcanzado otros niveles de su actividad profesional. La concisión que requerían las notas de *Día a día* le sirvió para trabajar incansablemente su estilo: entrenamiento de atleta, ejercicios de virtuoso, ensayos de histrión, para mantener lo ya adquirido, para preparar nuevas tareas, para buscar nuevas fórmulas. En estas notas anónimas, García Márquez es más estilista que nunca. (Gilard, 1982: 13)

Estas son las características que unen las cortas notas de prensa y los microcuentos: la necesidad de concisión y del lenguaje preciso, del estilo que convence y seduce.

La cuestión que se nos impone en este lugar es la elección de la forma literaria más apropiada para el tema determinado. Gilard menciona que García Márquez escoge la forma del comentario periodístico para algunos temas definidos. También el mismo autor en varias ocasiones ha comentado como funciona el proceso de elección del género y de estilo en su caso. Primero se le presenta algún tema que anota. Luego lo trabaja intentando encontrar la forma y la estética más conveniente. Por ejemplo, para describir el mundo de su infancia empapado con el ambiente del trópico necesitaba la hiperbólica estética del realismo mágico empleada en una novela amplia (Mendoza & García Márquez, 1994: 78). En otro caso, intentando contar las vicisitudes

raras de latinoamericanos en Europa, primero procuraba escribir una novela, después cambió la forma para los cuentos, experimentó con los guiones de cine para finalmente volver a la idea de cuentos. El proceso entero duró unas décadas (García Márquez, 2007: 6-11).

Norman Friedman en su trabajo titulado *Que hace breve un cuento breve* observa:

(...) un cuento puede ser breve, no porque su acción sea corta por naturaleza, sino más bien debido a que el autor ha elegido – al trabajar sobre la base de un episodio o una trama entera – omitir algunas de sus partes. En otras palabras, una acción puede ser extensa en tamaño y ser aun contada en forma breve porque no toda ella está presente. (*apud* Rojo, en línea: 55)

Para *El drama del desencantado* García Márquez escoge la forma de microcuento. No obstante, escribiendo un cuento de este tipo el autor no renuncia sus “astucias de poesía” (García Márquez, 2007: 6) que hicieron tan populares sus novelas lo que podremos observar profundizando en el mismo texto del microcuento:

(...) el drama del desencantado que se arrojó a la calle desde el décimo piso,  
y a medida que caía iba viendo a través de las ventanas  
*la intimidad de sus vecinos,*  
*las pequeñas tragedias domésticas,*  
*los amores furtivos,*  
*los breves instantes de felicidad, cuyas noticias no habían llegado nunca hasta*  
*la escalera común,*  
de modo que en el instante de reventarse contra el pavimento de la calle  
había cambiado por completo su concepción del mundo, y había llegado  
a la conclusión de que aquella vida que abandonaba para siempre por  
la puerta falsa valía la pena de ser vivida. (García Márquez, en línea, el  
subrayado y la división en versos son nuestros)

Empezaremos, como se suele hacer en el caso de los microcuentos, del análisis cuantitativo. El texto, lo forman 99 palabras. Es una cifra considerable especialmente comparando con las formas hiperbreves cuyo análisis presenta por ejemplo David Lagmanovich y que rara vez exceden 40 palabras (Lagmanovich, en línea). Cada especialista en la materia

parece establecer sus propios requisitos de brevedad de microcuentos. Esta cuestión no es el tema principal de nuestro análisis. Sin embargo, nos parece imprescindible hacer una observación al respecto.

La mayoría de las normas de extensión de microcuento se basan en las unidades gráficas: palabras, renglones, caracteres, cuartilla, página impresa (Rojo, en línea: 14, 48-49), es decir, son valores que se refieren al espacio necesario para imprimir el texto, adoptando la perspectiva de las editoriales, y no al tiempo de lectura, que sería la unidad propia del receptor del microcuento – el lector. Umberto Eco distingue varios tipos de tiempo: el tiempo de fábula, de discurso y de lectura, entre otros (Eco, 1995: 57-83). El tiempo de fábula se refiere a la duración de hechos contados. En el caso del microcuento de García Márquez podríamos determinar este tiempo con mucha precisión si dispusiéramos de la masa del cuerpo que cae y de la altura exacta del edificio que en el texto está solamente señalizada con la mención del décimo piso. Incluso sin estos datos, podemos suponer con mucha probabilidad que el tiempo de fábula, el cual en este caso es el tiempo de caída, duró no más de unos instantes. Ahora bien, en la distinción de Eco el tiempo de discurso es la estrategia textual elaborada por el escritor para influir en las reacciones del lector y para determinar su tiempo de lectura. El texto de García Márquez de 99 palabras se lee en voz alta aproximadamente en 30-35 segundos, mientras que los microcuentos hiperbreves de 30-35 palabras analizados por Lagmanovich, requieren como 12-15 segundos para pronunciar. Vemos claramente que el tiempo de lectura no depende únicamente del número de unidades gráficas como palabras o incluso caracteres (el texto del escritor colombiano está repleto de vocablos gráficamente largos: “desencantado”, “intimidad”, “felicidad”, “reventarse”, “pavimento”, “abandonaba”, etc. pero sigue siendo texto “rápido”). La estrategia con la que García Márquez logra este efecto de rapidez se basa en la puntuación. El texto lleva solamente un punto que es el punto final. Todas las demás partes del cuento están separadas con comas, lo que exige del lector que las lea como segmentos de la misma oración, de la misma unidad. Gracias a este procedimiento el escritor consigue el efecto del flujo ininterrumpido, que aumenta la impresión del vuelo o de la caída. El cuento empieza con los puntos suspensivos y la letra minúscula, lo que sugiere la omisión de alguna parte o su continuación. Estos tres pequeños puntos llevan la entera

vida incógnita que está acabando en presencia de nosotros, los lectores. El mismo punto final en este caso se convierte en el “final de puñalada” que requiere para los microcuentos la revista *Zona* de Barranquilla en su manifiesto (*apud* Rojo, en línea: 15). A base con este ejemplo, nos parece imprescindible tomar más en cuenta el tiempo de lectura y la rapidez de los microcuentos que las cuestiones del espacio del texto impreso a la hora de analizar este (sub)género literario.

Ahora bien, a través de los puntos suspensivos se realiza la omisión de toda la vida anterior del protagonista pero también gracias al empleo de este signo de puntuación no nos podemos olvidar de que aquel período existió, es más, es aquel período omitido que le llevó al protagonista a este preciso momento que está descrito en el microcuento, que le desencantó. El epíteto “desencantado” es la única información que nos aporta el autor sobre el personaje. Toda su vida anterior, esta vida expresada con puntos suspensivos, se reduce al estado de desencanto, a la “pérdida de ilusión y de la admiración que se tenían” como podemos leer en el *Diccionario CLAVE*. El texto no lleva título, lo que convierte en su sustituto las primeras palabras del cuento “el drama del desencantado” que es también su tema. Y el drama no consiste en la pérdida de encanto de la vida sino en la recuperación de esta admiración que convierte el suicidio en “la puerta falsa”, en una paradoja melancólica y tierna. La decepción le lleva al protagonista al deseo de morir, el suicidio al deseo de la vida que ya no puede cumplirse.

La reducción, que es uno de los procedimientos más relevantes empleados en los microcuentos, está aquí llevada *ad extremum*. La única característica que le permitía describir, nombrar al protagonista, desvanece, “revienta contra el pavimento” junto con el cuerpo ya totalmente inidentificable. Los dos verbos utilizados para expresar el principio y el fin del movimiento del cuerpo: “arrojarse” y “reventar” comparten el mismo dominio conceptual de violencia y brusquedad. La acumulación del fonema /R/ aumenta todavía esta impresión. El uso pronominal de los dos verbos: “se arrojó” y “reventarse” desvela el doble papel del protagonista: tanto del causante como de la víctima de esta violencia y, por consiguiente, de su drama.

Hasta ahora hemos podido observar la reducción realizada por el uso de puntos suspensivos y por la construcción del protagonista basada en un epíteto. Nos queda para analizar una modalidad más que mejor



ha descrito el mismo novelista: “Graham Greene resolvió ese problema literario de un modo muy certero: con unos pocos elementos dispersos, pero unidos por una coherencia subjetiva muy sutil y real. Con ese método se puede reducir todo el enigma del trópico a la fragancia de una guayaba podrida.” (Mendoza & García Márquez, 1994: 42)

Las incontables posibilidades de la vida futura renunciada por el protagonista quedan reducidas a una especie de caleidoscopio formado por las escenas captadas con la vista del suicida a través de las ventanas del edificio del que se arrojó. De este modo se nos crea una escena inversa al dicho popular: “cuando estás a punto de morir, ves toda tu vida pasar por delante de ti”. En este caso, lo que ve el protagonista son destellos de la vida, de todas las vidas posibles que quedaban por vivir. De acuerdo con la metodología de Greene, García Márquez utiliza unos elementos dispersos pero minuciosamente seleccionados: “la intimidad de sus vecinos” es un concepto muy amplio y subjetivo y por eso muy susceptible a completarlo con el significado por cada uno de los lectores, “las pequeñas tragedias domésticas” es un oxímoron que ha ganado carácter convencional y en el que también caben varias situaciones, “los amores furtivos”, es decir, practicadas a escondidas, ocultas, existen como resulta existir también el encanto de la vida invisible al principio, “los breves instantes de felicidad” es un pleonismo empleado para aumentar la impresión de la fugacidad.

Estos elementos están introducidos con un procedimiento muy comúnmente utilizado por Gabriel García Márquez. Rómulo Cosse lo nombra “el paralelismo estructural” (Cosse, 1984: 24-25) y observa (refiriéndose a *Cien años de soledad*) que “esta peculiaridad de seriar segmentos que asumen un mismo carácter sintáctico tiende a inmovilizar el discurso y fijarlo, produciendo la impresión de un cuerpo que proyecta sus fantasmas y por lo tanto de un ensimismamiento repetitivo” (*idem*: 25). Con este procedimiento se crea la impresión de un tiempo de fábula más largo del tiempo que indicaría el simple computo realizado de acuerdo con las leyes de la física. La repetición de “segmentos” armoniza con la imagen del objeto que cayendo pasa al lado de las plantas del edificio que tienen la misma estructura y hace más convincente la visión.

Resumiendo, para seducir a los lectores Gabriel García Márquez ha esgrimido algunas de sus armas más eficaces: el lenguaje preciso, la reducción variada y el paralelismo estructural. Todo esto, para

entregarnos un tema inquietante, difícil de olvidar pasados estos 30 segundos necesarios para leer el microcuento en voz alta.

## Referencias

- BARTHES, Roland, “El placer del texto” [en línea], disponible en <http://www.jcrf.cl/2011/04/03/26-el-placer-del-texto-roland-barthes-1973/>, consultado el 02/10/2011.
- Clave. *Diccionario de uso del español actual* [cd-rom].
- COSSE, Rómulo (1984), “Cien años de soledad: ideología y plasmación narrativa”, *México, Plural*, n.º 154, pp. 22-26.
- ECO, Umberto (1995), *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, Kraków, Wydawnictwo Znak.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, “El drama del desencantado” [en línea], disponible en [http://www.taringa.net/posts/apuntes-y-monografias/3901171/Cuentos-de-Grandes-Autores-2\\_-Parte.html](http://www.taringa.net/posts/apuntes-y-monografias/3901171/Cuentos-de-Grandes-Autores-2_-Parte.html), consultado el 03/10/2011.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2007), “Prólogo. Porqué doce, porqué cuentos y porqué peregrinos”, in Gabriel García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, Barcelona, Debolsillo, pp. 5-11.
- GILARD, Jacques (1982), “Prólogo”, in Gabriel García Márquez, *Entre cachacos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, pp. 7-68.
- GOMBROWICZ, Witold (2004), “O zakres i granice powieści popularnej”, W: Gombrowicz, Witold *Varia 1. Czytelnicy i krytycy*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, pp. 146-148.
- HEMINGWAY, Ernest (1932), *Death in the Afternoon*, New York, Charles Scribner's Sons.
- LAGMANOVICH, David, “La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas” [en línea], disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/exbreve.html>, consultado el 03/10/2011.
- MENDOZA, Plinio Apuleyo & Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ (1994), *El olor de la guayaba*, Barcelona, Mondadori.
- ROJO, Violeta, “Breve manual para reconocer minicuentos” [en línea], disponible en [http://ficcioinminima.wikispaces.com/file/view/Breve+manual+\(acrobat\).pdf](http://ficcioinminima.wikispaces.com/file/view/Breve+manual+(acrobat).pdf), consultado el 03/10/2011.
- STRZELECKA, Marta, “Gabriel Garcia Marqueting” [en línea], disponible en [http://wyborcza.pl/1,75475,6040288,Gabriel\\_Garcia\\_Marqueting.html](http://wyborcza.pl/1,75475,6040288,Gabriel_Garcia_Marqueting.html), consultado el 03/10/2011.
- WIKIPEDIA [en línea], disponible en [http://es.wikipedia.org/wiki/Cita\\_rápida](http://es.wikipedia.org/wiki/Cita_rápida), consultado el 03/10/2011.

## **“UMA MACIEIRA QUE DÁ LARANJAS”: A MICROFIÇÃO DE RUI MANUEL AMARAL**

Rita Patrício

UNIVERSIDADE DO MINHO

AO REVISITAR AS VÁRIAS TENTATIVAS TEÓRICAS DE CARACTERIZAÇÃO DO MICRO-CONTO ENQUANTO GÊNERO LITERÁRIO DISTINTO E CUJA AUTONOMIA GENOLÓGICA SE SUSTERIA NA SUA DIFERENCIAÇÃO DO CONTO, David Roas conclui pela impossibilidade de se defender tal diferença, pois afirma não existirem razões estruturais, temáticas ou mesmo pragmáticas que configurem o microconto como um gênero específico e assim autónomo relativamente ao conto. Sustenta tal afirmação na refutação de que características tidas por essenciais aos microcontos sejam destes exclusivas, sejam as discursivas (tais como a narratividade, a hiperbrevidade, de que a concisão e a intensidade expressiva são naturais consequências), as formais (que decorrem dessa forma breve, como a ausência de complexidade estrutural, a abundância de personagens-tipo, a escassez de descrições espaciais, a utilização da elipse, a tendência para a supressão de diálogos, a não ser que estes sejam maximamente funcionais no texto, a existência de finais surpreendentes, a importância do título e a experimentação linguística), as temáticas (recorrência de paródias intertextuais, da metaficção, da ironia, do humor e da intenção crítica) e as pragmáticas (necessidade de um impacto sobre o leitor e exigência de um leitor ativo). Todos estes traços, recorda o autor, são distintivos do conto moderno, tal como o entendemos desde Edgar Allan Poe. Propõe, por isso, que o microconto seja concebido antes como mais

139

.....  
“UMA MACIEIRA  
QUE DÁ LARANJAS”:  
A MICROFIÇÃO DE  
RUI MANUEL AMARAL  
.....

Rita Patrício

uma variante do género conto, género que, desde finais do século XIX, tem cultivado a brevidade e a contenção narrativas, tal como o autor abundantemente exemplifica: “En definitiva, nos hallamos ante una variante más de la continua reinvención que caracteriza al género cuento” (Roas, 2006: 76).

Esta posição responde a múltiplas propostas de entendimento do microconto como género literário autónomo e, ao refutar essa autonomia, recoloca os microcontos como um tipo particular de contos, convidando-nos a lê-los, não em rutura com essa tradição, mas na sua continuidade, caracterizada precisamente por contínuas mutações. Seria próprio do conto, nestas palavras do autor, uma “contínua reinvenção” de si mesmo e é esse entendimento do conto como género proteiforme que me importa aqui sublinhar.

Aceitando o repto dessa visão do conto como género em constante mutação e dos microcontos como legíveis a partir dessa mutabilidade, proponho, neste texto, a leitura dos microcontos de Rui Manuel Amaral (*Caravana*, 2008; *Doutor Avalanche*, 2010) enquanto um reiterado jogo de filiação e de recusa do próprio género conto.

## 1. Literatura: uma questão de género

O texto que inaugura *Caravana*, o primeiro dos dois livros até agora publicados por Rui Manuel Amaral, intitula-se “Literatura”. Anunciam-se nele as questões de género como decisivas em literatura:

“Literatura”

Uma macieira que dá laranjas. (Amaral, 2008: 11)

A natureza generalista dessa definição metaliterária, colocada aqui como um princípio, permite-nos lê-la como epígrafe a todos os textos que se seguem. A ideia de sequência é certamente importante num livro que se intitula *Caravana* (título a que não corresponde nenhum texto nele incluído), e a posição inaugural deste texto, assim como o alcance do definido, apresentam este primeiro texto como uma chave inicial a ser dada ao leitor. A importância do leitor (e da leitora) é reiteradamente sublinhada nas dedicatórias, sendo-lhe ambos os volumes

dedicados. No mais curto de todos os textos, a sua forma epigramática avisa o leitor sobre o que se entende aqui por literatura.

O jogo com as identidades mutantes, se imediatamente as destabiliza, também as reescreve, dando-lhes um novo corpo e, ao longo dos dois volumes, seremos confrontados com essas mutações súbitas e surpreendentes. Neste universo ficcional, o princípio é a negação da imagem de absoluta correspondência entre árvore e fruto, princípio em que Sainte-Beuve alicerçou a crítica literária biografista e que depois dele ganhou a fortuna que todos conhecemos. Em “Literatura”, a definição apresentada, claramente metaliterária, pode significar a relação entre o não-literário e o literário, contraditando explicitamente a crença romântica na ligação genética entre criador e coisa criada defendida pela crítica biografista, dando a ver, pelo contrário, a transformação que a literatura impõe aos seus objetos; mas pode mostrar também a natureza própria da literatura, ou seja, um corpo em constante mutação, em que os textos devêm de outros textos, e os tipos de texto, a que chamamos género, devêm de outros tipos de textos, a que não são completamente estranhos (com macieiras e laranjas estamos sempre dentro da mesma esfera de referência), mas em relação aos quais operam uma mudança significativa. Assim, a literatura de que aqui se fala pode ser a de Rui Manuel Amaral, em que a convocação recorrente e explícita de expectativas de leitura próprias de um tipo de conto é usada, como veremos, para construir precisamente um universo ficcional que não é o dos contos convocados.

Os microcontos de Rui Manuel Amaral fazem-se a partir do conto: por um lado, o conto é, a vários níveis, o pano de fundo em que se escreve o microconto; por outro, estes microcontos contrariam deliberadamente algumas das características do conto tal como o concebemos modernamente. Este jogo de convocação e de subversão genológica é determinante no modo de fazer literatura deste autor. Mas de que conto falamos? Independentemente de outras matrizes contísticas (penso, por exemplo, em nomes como E. A. Poe ou em Kafka) que funcionam como uma matriz importante para a leitura destes “contos curtos”, como o autor reiteradamente lhes chama, há uma outra tradição que me parece muito presente nesta escrita e é essa que gostaria de analisar aqui. Trata-se do conto de tradição oral (e a que com este se relaciona, mas não se confunde, a do fantástico, de que não me ocuparei agora)

de que o conto moderno precisamente se afasta. Estes microcontos convocam recorrentemente traços desses outros contos. Proponho que vejamos o que resulta dessa convocação subversiva.

## 2. Quando as macieiras dão laranjas

Comecemos com um exemplo evidente:

“Os ombros da menina Caroline Blasius”

Gildrig tinha três filhas: Anabel, Arabel e Isabel. Na verdade tinha apenas duas, Anabel e Arabel, a terceira fui eu que inventei\*.

(....)

\* Será necessário contar que isto é um conto de fadas? (*idem*, 2010: 29)

Se estamos aqui perante uma paródia imediata do conto de fadas, algumas páginas depois, repete-se a reativação subversiva de procedimentos próprios deste tipo de texto, retomando uma estrutura narrativa paralela, mas agora já aplicada a objetos que aí não são tão evidentes:

“O afortunado Scholz Ebenwaldner”

Scholz Ebenwaldner possuía três bibliotecas: uma grega, uma alemã e outra húngara. Certo dia, estando ele mergulhado entre os livros da sua biblioteca romena, reparou com surpresa num pequeno volume que não reconheceu e que, por alguma feliz, extraordinária e diabólica coincidência, viera ali parar. Retirou-o da estante e abriu-o ao acaso: era o Livro do Destino. Quero eu dizer, o Livro do Destino do próprio Scholz! (...) (*idem*, *ibidem*: 63)

A partir destes dois exemplos, podemos perceber que a convocação deste modelo de conto serve para frustrar o desejo e a expectativa de narratividade que o conto implica: em ambos os casos, não se passa nada, seja porque não sabemos o que acontece às personagens, seja porque o que lhes acontece é tão previsível que a ação se torna insignificante.

A subversão da inevitabilidade da narrativa repete-se neste *corpus* com grande insistência. Ilustro-a com o texto seguinte:

“As insaciáveis orelhas de M.”

Comecei por escrever uma história com a frase: “Todas as manhãs, M\* levava as orelhas a pastar.” Mas, refletindo um pouco, achei-a desprovida de interesse e risquei-a.

Depois lembrei-me de outra história, das mais engraçadas que se possam imaginar, a respeito de uma coisa que eu cá sei; mas por ser muito indecente, preferi calar-me, não fosse ofender os ouvidos castos e honestos.

E agora, não desejando alongar mais este assunto, passemos à história seguinte.

\*Trata-se de Meujael, cujo nome significa “Aquele que sabe assobiar com os dedos”\*\*.

\*\* Ora, Meujael é um pseudónimo. O seu verdadeiro nome é Mirandolina, que não quer dizer absolutamente nada. (*idem*, 2008: 153)

As orelhas do leitor ouvinte ficam igualmente por saciar em muitas outras histórias. Em todas elas, o que acontece é que não acontece nada e essa ausência de ação é o objeto da enunciação. Noutros textos, até assistimos ao desencadear de uma ação, mas esta é suspensa e é precisamente essa quebra, um anticlímax narrativo, a constituir o seu clímax discursivo.

Para a frustração das expectativas narrativas típicas do género conto e microconto, contribui a expansão discursiva, muito própria do conto oral e que contraria a lógica da microficação. Este vagar discursivo resulta da recorrência de repetições lexicais, do uso insistente de paráfrases, da abundância de excursos a atrasar a narração, da acumulação polissindética de detalhes, muitos deles redundantes, cujo valor decorre precisamente da sua estranheza e irrelevância na narrativa e da sua inserção num elenco de pares que vai contrariando ou mesmo inviabilizando a história, prometida, mas nunca cumprida, ao leitor.

Para além disso, se a brevidade e contenção narrativas próprias dos universos de microficação conduzem a uma aparente ocultação ou a uma discreta presença do narrador, neste *corpus*, pelo contrário, a voz que conta é uma personagem omnipresente e aqui o contador, isto é, o narrador, domina o enunciado, sobrepondo-se o plano do discurso ao da história. O narrador refere-se constantemente à sua enunciação como “contar” e os seus recorrentes excursos, por vezes remetidos para notas

de fim de página, asteriscos, parênteses, explorando as possibilidades gráficas do suporte livro, atualizam o modelo de narrativa oral.

É frequente encontrarmos nestes textos um registo oralizante, que recria a situação copresencial entre contador e ouvintes, com interpelações constantes e diretas aos leitores, dando voz às suas expectativas, dúvidas, perplexidades, sobretudo para imediatamente as contrariar:

“Uma pessoa feliz”

Innocentius Prioris era, sem dúvida alguma, uma pessoa feliz. Muito feliz. Desde sempre profundamente feliz. Por isso, esfregava as mãos e girava sobre si mesmo cantarolando velhas valsas. E enchia o peito aspirando o ar com prazer, consciente de que era iluminado por uma boa estrelinha. E abria os braços e batia com os pés no chão, e mostrava os dentes amarelos, e deitava a língua de fora, e fazia piruetas, e dava gritinhos, porque se sentia muito feliz. E adormecia satisfeito e tinha sonhos felizes, e acordava cheio de felicidade. E dava graças a Deus e a Santo Inácio, e a todos os santos, e a todas as santas pela alegria concedida. Oh, era feliz, feliz, feliz, feliz. E se multiplicássemos a sua boa fortuna por mil ainda ficaríamos longe da medida correcta da sua felicidade.

E pronto, é tudo. Esperavam talvez que, de repente, alguma coisa conduzisse a história numa direcção totalmente diversa? Que irrompesse de algum lado um grão de areia, um vidrinho afiado que colocasse um ponto final em tanta felicidade? Compreendo. Mas não. Innocentius viveu e morreu feliz, muito, muito feliz. E não digo nada acerca da alegria com que foi recebido no paraíso, por ser coisa óbvia. (*idem*, 2010: 57-8)

Assistimos, para além disso, ao longo dos textos, à encenação da enunciação: o narrador mostra-se a contar, corrige o que conta, simulando a composição do discurso e da história perante o leitor. Aqui a tradição oral entrecruza-se com tradição da ironia romântica, de cariz metaficcional, concorrendo ambas para enfatizar a presença do narrador, que a si mesmo se toma como objeto do discurso. São constantes as reflexões sobre o seu desempenho como narrador, antecipando reações de leitura, remetendo para as regras de bem contar uma história, reconhecendo as limitações do seu conhecimento sobre a diegese, prometendo e frustrando excursos narrativos, adiando



desenlaces. Para além de juízos sobre a sua competência narrativa, o narrador vai julgando também a coerência da matéria narrada. Veja-se o seguinte exemplo, em que a inverosimilhança interna da história é legitimada pela inverosimilhança da própria vida, e assim a falta de lógica da história subordina-se à falta de lógica do próprio mundo e, ao ilustrá-la, torna-se necessária e verdadeira:

“Skila Krivonóssovitch, o fabricante de olhos de vidro”

(...)

Sem dúvida que o leitor não esperava este desenlace, que não tem qualquer relação com a lógica mais elementar. E a própria sintaxe é um tanto discutível. Mas nem tudo no mundo tem que ter lógica ou obedecer a uma sintaxe perfeita. (*idem, ibidem*: 26)

Noutro momento, o narrador reflete sobre a qualidade sonora do nome das personagens da sua história, mostrando que o que conta é sobretudo para ser ouvido:

“Um grandioso plano”

Permitam-me, deixem-me que apresente Maslav Daslov\*.

(...)

\* Há no conjunto formado por este nome e apelido um efeito pouco eufónico produzido pela repetição do grupo fonético [az] e pela semelhança entre os grupos fonéticos [lav] e [lov], que o torna um tanto ou quanto desagradável. Infelizmente, não há nada que se possa fazer. (*idem, ibidem*: 71)

O narrador chega mesmo a aproximar a escrita da *performance*, recriando a situação enunciativa típica do conto oral, em que um contador está perante os seus ouvintes e a sua narração tende a ser dramática:

“Red delicious”

Adão trincou a maçã com prazer, mas quase de imediato franziu o sobrolho, combinando o gesto com uma aguda careta de desgosto.

– Com a breca! Mas o que vem a ser isto? – perguntou Adão com toda a severidade. – Afinal o fruto proibido, que me custou os olhos da cara, está cheio de bicho? Essa agora! É assim que o Senhor nosso Deus trata as pessoas?

Adão pediu o livro de reclamações.

*(O narrador faz agora uma breve pausa para ampliar o efeito dramático das palavras de Adão).*

*(...) (idem, 2008: 157)*

Por tudo isto, estes microcontos, ao porem em cena estas estratégias próprias do conto oral, subvertem as expectativas de leitura geradas pelo conto moderno. Se aceitarmos a proposta de David Roas, de entendermos os microcontos como uma variante (um subgênero, poderíamos dizer) do gênero conto, então será possível ler nesta convocação do conto oral uma irônica revisitação da origem da modernidade do conto literário, ou seja, o que descende de E. A. Poe e cuja emergência decorreu precisamente da oposição a essa outra tradição contística.

### 3. Microcontos: ainda uma questão de gênero

Voltemos à definição de literatura apresentada pelo autor, enquanto “Uma macieira que dá laranjas”. Este texto é o primeiro texto de *Caravana*, volume inaugural de uma coleção de livros de microcontos, a Microcosmos. No próprio volume incita-se o leitor a que “Seja também um Microcontista”, recuperando e intensificando o desafio que, na última página, é feito aos leitores da antologia brasileira *Os cem menores contos brasileiros do século* (se, nesta antologia, o leitor é incitado a escrever um microconto até cinquenta letras, no livro de Rui Manuel Amaral esse convite multiplica-se por várias páginas, crescendo supostamente o seu grau de dificuldade ao diminuir o espaço consagrado à escrita do texto). A inscrição destes textos de Rui Manuel Amaral num tipo de discurso particular – o microconto – é inegável, apesar das reiteradas resistências do autor à etiqueta de gênero.

A partir da imagem da literatura como uma macieira que dá laranjas pode-se ler a genealogia deste gênero particular, o microconto, dando a ver a mutabilidade entre gêneros como a natureza do literário, em que os textos e os gêneros devêm de outros textos e de outros gêneros, com os quais mantêm uma relação de subsequência, feita de contiguidade e de diferença. O que é próprio da literatura é as macieiras darem laranjas; é o conto resultar agora em “contos curtos”, como Rui Manuel Amaral

lhes chama, ou em microcontos como o próprio volume lhes chama e como podemos chamar-lhes. O que resulta da leitura apresentada é que muitos destes microcontos convocam e subvertem um tipo específico de conto, o conto popular, e nesse desvio repetido, ou nessa mutação de identidades, podemos ver um traço distintivo destes microcontos. Neste sentido, a imagem dá a ver os antecedentes genológicos deste tipo de textos.

Mas os exemplos tratados, se tornam claro o jogo paródico com essa genealogia, deixam também evidente que os textos aqui apresentados contrariam o que se espera imediatamente de um conto, e sobretudo, de um microconto. A imagem da literatura como macieira que dá laranjas pode assim significar o jogo que o autor cria com o próprio género microconto. Desde logo porque os textos do autor não cabem nos limites impostos aos leitores no desafio final, também este um jogo paródico, que lhes é colocado em ambos os livros de Rui Manuel Amaral. Por outro lado, a narratividade é frequentemente suspensa e a contenção nessa narração negada por um discurso que privilegia as figuras da expansão: as enumerações, as repetições e a presença tendencialmente dramática do narrador subvertem a lógica de brevidade, contenção e concentração narrativas que se espera dos microcontos. Nessa medida, o texto “Literatura” parece atingir toda a obra de uma outra maneira: nesta macieira, ou seja, neste livro que se anuncia de microcontos, e essa inscrição imediatamente gera determinadas expectativas no leitor, surgem textos que são afinal outra coisa relativamente ao esperado, isto é, laranjas.

Que esta imagem inicial deva ser retomada ao longo do livro fica evidente, algumas páginas à frente, se lermos o microconto “Maçã”, em que novamente se dá a ver a dimensão instável e prodigiosa das questões de género:

“Maçã”

Um homem decide plantar-se no meio dos campos, à espera de dar fruto.

Durante muito tempo nada acontece.

*(Tempo durante o qual nada acontece.)*

Um dia, uma prodigiosa laranja irrompe de um dos lados da cabeça. O homem dá a laranja a comer a um crítico de laranjas. O crítico explica

ao homem que aquele fruto não é uma laranja mas um pêssego e que ele, infelizmente, é alérgico a pêssegos. O homem repara, então, que a laranja não passa de um limão. E ele não gosta de limões. Decide acabar com aquilo. Desfaz em pedaços a maçã prodigiosa que tinha nascido da sua cabeça. E desta vez tudo se torna claro a seus olhos. E levantando a voz diz: “Então era isso!” (*idem, ibidem*: 97)

## Referências

- AMARAL, Rui Manuel (2008), *Caravana*, Coimbra, Angelus Novus.
- AMARAL, Rui Manuel (2010), *Avalanche*, Coimbra, Angelus Novus.
- FREIRE, Marcelino (2004), *Os cem menores contos brasileiros do século*, Coleção 5 minutinhos, Cotia, SP, Ateliê Editorial
- ROAS, David (2008), “El microrrelato y teoría de los géneros”, in Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad – El microrrelato hispánico. Actas del IV Congreso Internacional de Minificción*, Universidad de Neuchâtel, 6-8 de noviembre de 2006, Palencia, Menoscuarto Ediciones, 2008.

# FROM FLASH FICTION TO NANO-LITERATURE

(or what can be learned from 6 word long micro-stories)<sup>[1]</sup>

Ziva Ben-Porat

TEL AVIV UNIVERSITY

## 1. What is Flash Fiction?

149

**COMMON DEFINITION: SOMETHING THAT CAN BE READ IN ONE FLASH.**

FROM FLASH FICTION TO  
NANO-LITERATURE

Ziva Ben-Porat

Not true. Most scholarly studies and popular essays on the subject include stories up to 1000 words in this category. Even stories half this length cannot be grasped at one glance; not to mention 'be read.' Moreover, most short texts published as "Flash Fiction" are not necessarily perceived by their readers as stories. On the other hand, comic strips and caricatures often are.

**Obverse definition: Something that can be written in a flash.**

Hardly applicable. The best known (most often quoted) example is the short text attributed to Hemingway – "For sale, Baby shoes, Never worn."

---

<sup>1</sup> As befits anyone who would like to convince others that nano-literature exists and that defining it would offer a solution to the troubles scholars have when working on Micro Stories or Flash Fiction, I have attempted to write a "nano-essay" – notwithstanding this long and complex opening sentence! Consequently I have raised points, made claims and even analyzed some illustrations in the shortest possible way. Again, notwithstanding scholarly apparatus (notes and bibliographical references) and some detailed illustrations.

– composed on a paper napkin in the famous Algonquin Restaurant. As the by-now mythological story goes, Hemingway composed his micro-story in order to win a bet after boasting that he could do it.<sup>[2]</sup> If the myth is true, this is indeed a story written in a flash. However, as we shall see later on, most such very short texts are not read as stories but as samples of other prose genres. These genres are included in the literary system only since post-modernism and post-structuralism blurred category borders between fictional and non-fictional verbal texts and consequently opened the definition of literature. Furthermore, authors of Flash Fiction, including winners of Short Story competitions, often describe a laborious process of writing – dismantling a “normal” story from all its descriptive or explanatory embellishments so that only the bare essentials of the story are left<sup>[3]</sup>.

Such genealogy of micro-stories situates contemporary short stories in highly esteemed artistic traditions, where authors have to work within frameworks of very demanding constraints (sonnet writing for example), but at the same time distances them from the constraints imposed by the digital medium (and not by Art). Brevity is in this way attributed to aesthetic ideals rather than to the digital age with its characteristic short concentration span, the technical limits of small screens, impatience and the chronic lack of time.

**Contextualizing definition: Short stories for people that have no time; stories that people can read during coffee breaks, between boarding and getting off a bus or a train, waiting for a meeting to begin and so forth.**

Highly problematic. Does the hypothesized reading context justify excluding O. Henry, Chekhov or Kathryn Mansfield from the group of

<sup>2</sup> For an interesting query of the myth and its sources, relating it to the 1996 play about Hemingway, “Papa”, consult Snopes, 2008.

<sup>3</sup> See, for example Steve Smith’s (in Smith & Kachelries, 2008) definition of Flash Fiction: “I can only really define it by the process by which I create it. I start with a complete and fully formed short story, and then ruthlessly carve away most of it. I consider the editing rule I was given when I started down this path; ‘Cut all of what you don’t need and half of what you do.’ What remains is the essence of that whole story, with all its structure and key elements intact, but devoid of anything that doesn’t absolutely have to be there. That which remains, is flash.”

Flash Stories writers? Or, conversely, does the possibility of reading one of O. Henry's stories during a short train ride make him such a writer? And if it does, do we have to assume that the medium of communication does not matter? Can we assume that there is no difference between a contemporary author who writes for cyberspace and one who writes for a traditional published organ? Moving from writers to readers, can we assume that contemporary readers are affected only by the pace of modern life but are immune to other aspects of the digital age?

**Claim no. 1: Literature created within the constraints of advanced digitized communication can and should be defined so as to be distinguished from other literary systems, much like "Oral Literature" or "Folk Tales." The term "Nano-Literature" might best encapsulate the system's specificity.**

Contemporary short texts, grouped today under the category named "Flash Fiction" or "Micro Stories" should be studied within the framework of "Nano-Literature." These texts should be described, defined, and evaluated in relation to three constraints: less defined audiences, reading habits of the internet generation, and, in particular, limited space. Small screens and limited concentration span, among other factors, generate specific poetics under the brevity requirement. I propose the use of the trendy qualifier "nano" for the relevant literary system that produces very short texts.

*(1) a. Nano-Literature: advantages and disadvantages of tagging*

Such free borrowing of an exact scientific term to name a literary category does not define it rigidly. Rather, it is an attempt to focus on a defining feature – brevity, and simultaneously indicate its historical, technological and social context. Any user of the term can still arbitrarily decide the length of the texts to be studied under this tag or the authors to be included; but the limits should be clearer. Such a term will exclude writers that wrote short pieces in the past although the latter can still be used for comparisons. It should accentuate the proximity of very short Flash Stories to other forms of contemporaneous short texts, such as advertisements and caricatures, and should free writers

and researchers from the mistaken need they often exhibit: to list the traditional essential features of a story and impose them on a flash story when they wish to evaluate it.

*(1) b. Nano-Literature: a distinct literary system*

The move from “Flash/Micro/Very Short Story” to Nano-Literature is an inevitable step once it is realized that many if not most of the very short stories are not stories: they do not exhibit the characteristic features of a traditional story, they actualize structural models other than those of stories and they are interpreted according to a number of distinct reading pacts.

## 2. Substantiation

In order to begin substantiation of both claims: the need to create a new frame for studying contemporary Micro Stories and to conceive of this frame as a new literary system, I conducted a small (invalid statistically) informal experiment. On various occasions, I presented family members, friends and students with the same six-word stories. I asked them to decide if the short text was a story, justify their decision, and tell me and the others their version of the story. Participants were allowed to try and convince each other of the validity of their decision.

My working hypotheses were the following:

(2) *a.* Most people connect story with narrativity (namely, they expect characters, a structured plot with a closure, a world in which the plot takes place) and with an experience of immersion.

(2) *b.* Obviously a six words story cannot supply the necessary linguistic material for all of that. The essential task of “gap-filling” is more demanding and its success depends on the availability of easily accessible knowledge frames (from cognitive scenarios, schemas and frames to literary genres, topoi, and individual texts).

(2) *c.* ‘Story’ being a basic-level category term, people will use it only if a text is not immediately identified as a sub-category (e.g. fable, advertisement, pun, proverb, etc.).



(2) *d.* A free discussion shall unveil the reasoning and processing of the material even when the speakers lack the specific terminology of literary studies.

(2) *e.* The results might be valuable even if they lack statistical validity because they support some of the points I made above and refute others.

### 3. Six Annotated examples

(3) *a.* “Here they lived happily ever after”

I composed this story and presented it over a picture of the pyramids. I believed that the picture supplies a valid frame of reference with enough materials to construe characters and plots (i.e. Egyptian king and queen hoping for a long and comfortable afterlife and losing it by the activities of grave robbers), while the allusion to fairy tales underlines the irony of the situation. Therefore, I had high hopes for the reception of my attempt. Contrary to my expectations the participants’ verdict, summarized below, was rather disappointing.

Is this a story? A unanimous NO.

Why not?

(3) *a. i.* It is an ironic comment on Egyptian beliefs.

(3) *a. ii.* It is a caricature-like combination.

(3) *a. iii.* It refers vaguely to fairy tales and the pyramids are real.

The connection makes no sense.

No one volunteered to turn this into a story. At this point I concluded that supplying background material is not enough, mixing categories is counter-productive, and that a short text must have more narrative characteristics than a formulaic closure.

(3) *b.* “Epitaph: foolish humans. Never left earth.” (Vinage, 2006)

Is this a story? Mixed reactions.

Summary of responses:

(3) *b. i.* Yes, it is a story because I can imagine an alien/a returning astronaut standing in front of a giant memorial stone; I feel the sadness;

I see pictures from movies depicting devastated earth. I can tell you the full story: an astronaut comes back after one hundred years in space. He finds only desolation. Reading the writing on a memorial stone (he learned the language of the aliens) he realizes the hopelessness of the situation and commits suicide.

(3) *b. ii.* No, this is not a story. Although there is an allusion to a sub-category of science fiction, there is not enough material to construe a story; I cannot even decide if the speaker is the alien builder of the memorial or one of us.

Even the negative response reflects an attempt to compose a story. Wondering who the protagonist may be indicates the activation of a narrative model. Although the allusion to a large category is criticized it does activate the sub-category. Nevertheless, the respondent needs to know who the narrator is in order to figure out the tone and the feelings that can be aroused by the text: an alien might be snide and judgmental; a human might be sad. The role of emotional response in the willingness to treat a text as a story becomes clearer as the experiment continues.

(3) *c.* “*We kissed. She melted. Mop please!*” (Kelly, 2006)

Is this a story? Clear majority verdict: No, it is a joke!

Participants could not decide if this was a story because they all perceived it as a very good joke. Some said that every joke was also a story. All agreed, but two people claimed that when you read something as a joke you do not try to understand how something like that could happen: Can a woman actually melt? Can her partner be so indifferent to losing her? Was he kissing a snow sculpture? In a story, such questions pop up as you read and they affect your expectations of further developments. The expectations would differ according to the genre to which the story belongs. When you read a joke, you laugh because you recognize the twist that causes the humorous effect. Here, the beginning of the text activates one frame of reference – a romantic encounter, in which ‘melted’ is a metaphor; while the end introduces a different frame where ‘melted’ is literal; the juxtaposition of the two creates the comic effect. As could be predicted from cognitive studies

of categorization and use of categories, the lower-level category took over<sup>[4]</sup>. No one showed any sign of inventing a fantastic Pygmalion/misogynist/anti-male-chauvinism love story on the basis of this prototypical enjoyable joke.

[3] d. *"Microsoft gave us Word. Fiat Lux?" (Brin, 2006)*

Is this a story? Clear majority verdict: No, it is a good pun.

Summary of the discussion:

It is a pun because the shifting of frames depends on the double meaning of "word": Microsoft's software and the 'logos' of John's Gospel. The two frames: the story of personal computers and word processors and the story of creation are not connected as elements in a plot. There is no causal link. We can take the juxtaposition as a serious question: Is the computer going to be the new God? Has Microsoft created a new world (Apple's devotees boo)? But neither a response to a statement nor a philosophical dispute is a story. In any case, the pun is too good to be ignored.

This example provides further evidence for the priority of lower-level categories, for the need of narrative components, and the required emotional involvement in triggering the storytelling impulse in readers.

[3] e. *"In the beginning was the word." (Maguire, 2006)*

Is this a story? No.

Summary of the discussion:

It is just a quotation: the author simply quotes the opening statement of the Gospel of John; I can tell John's story of creation but that is not the same as reading the short story as a story of creation; Like Borges' Pierre Menard, who rewrites the story of Don Quixote using

<sup>4</sup> On prototype effects and levels of categorization see Eleanor Rosch's many articles (listed in the References section of Lakoff's book) and in particular her article on two systems of classification. A full discussion of the problem can be found in Lakoff (1987).

Cervantes' exact words, Maguire changes nothing but trusts the new reading context to make the reader a supplier of new significations; He fails to provide such a context; Do you suggest I should connect John's Word with the best-known "Word" of our times, Microsoft's famous product? The author should have communicated this connection in some way: put word in quotation marks, or replace "the" with "Microsoft's" as in the previous example. So what? We all know that Word began the Digital Era even if it was not the first word processor. Anyway, it is not funny.

In marked contrast to their response to the pun they encountered earlier in the reading experiment, this discussion barely evoked a smile. The invisibility of the pun ruled out the option of reading the text as one. Perhaps the reading order is responsible for this effect –without the priming effect of David Brin's text we cannot be certain that the connection would even have been made. However the discussion raises an interesting issue. A direct reference to a well-known canonic text is not read as a story by itself even when a reader recalls the original text. The reading process, as Barthes has shown us, requires some "writerly" activity as a *sine qua non*.

(3) f. "K.I.A. Baghdad, aged 18 – Closed Casket" (Morgan, 2006)

Is this a story? By general agreement following a discussion the answer was a qualified Yes.

Summary of the discussion:

The text is primarily an entry on a bureaucratic army list of casualties, just as Hemingway's story was in the form of classified ads. But because we know the meaning of such an entry we cannot leave our response at that stage; we must imagine the death of the young soldier, his fear of death, his foolish dreams of glory, the way he dressed and walked, his high-school sweetheart. We must also imagine his parents, their hopes, their fears, their grief<sup>5</sup>. Obviously the empathic arousal

---

<sup>5</sup> Compare this with the following reading of Hemingway's story: "Despite the limitations of its length, this story, framed as an advertisement, satisfies all of the requirements of a short story: protagonist, conflict, and resolution. A reader imagines the person who

was more powerful than formal identification. Combined with easy access to a well-known frame of reference and the multitude of movies and stories depicting it, empathy turned into story making.

#### 4. Interim conclusions

(4) *a.* Flash Fiction, when it is really short enough to be read and composed in a flash is not necessarily a category containing works of fiction and definitely not necessarily stories. Rather, it is an independent literary system, comprised of many genres.

(4) *b.* Brevity related to contemporaneous digital communication is the necessary and sufficient condition for inclusion in this category. In this way “Nano-Literature,” as I proposed to call it, is a historical period category (such as “classical Literature”) and a user-oriented category (such as “children’s literature”). Other characteristics can be shared in different ways by all category members.

(4) *c.* Nano-texts, like all other texts, are processed on the basis of activated knowledge structures in the minds of interpreters.

(4) *d.* Such activation can provide building blocks for constructing stories but it does not guarantee such construction.

(4) *e.* Stories can be defined culturally/institutionally (i.e. that which is accepted as a story by a community of readers) and essentially (by narratological features). These two definitions are co-related. However, a story is a reading modality as well. The reading modality controls a reader’s processing of a text on top of the basic interpretive procedure (i.e. mapping of new information onto existing cognitive structures; adjusting the latter to include new elements; discarding problematic elements as irrelevant or applying literary devices, such as the use of figurative language, to enable processing). The most important aspect

wrote the ad: a parent torn apart by the loss of a stillborn or miscarried child. The reader senses the conflict: an incomprehensible feeling of loss, made all the more poignant by the fact that it is not directly addressed. Even the resolution is contained within that six-word masterpiece. By framing it as an advertisement, Hemingway allows us to see the protagonist’s coping mechanism: an attempt to distance him or herself from the loss by selling the only physical evidence that such a loss exists” (Smith & Kachelries, 2008).

of any story reading modality is its insistence on active fulfillment of the role of the reader as co-author.

(4) *f.* Different story genres require correspondingly different reading modalities. The latter are expressed in implied or explicit reading pacts.

(4) *g.* Readers obey reading pacts, unless they are emotionally motivated to over-rule genre-related claims. A fable, a proverb, a pun, an aphorism, an advertisement, a joke, or any other kind of a literary sub-category (lower-level) will not be read as a story without some special triggering of the story reading modality.

(4) *h.* Empathy is the most powerful trigger of a storytelling impulse related to the activation of life-experience cognitive scenarios.

## 5. Canonic Allusions and Narrativity in Nano Literature

Hypothesis: activation of well-known stories is a strong narrativizing tool.

In spite of some evidence to the contrary (namely, the participants' responses to Hemmingway's "baby shoes" and Richard Morgan's "K.I.A." on the one hand and to the Biblical allusions on the other) I believe that allusion must be able to play an important role in the narrativization of nano-texts. After all, allusion – as a device for the simultaneous activation of two texts – is an established means of bringing external material into a text that uses it and a proven method of guiding readers and controlling signification. Nevertheless, in view of the aforementioned evidence to the contrary, a basic question demands an answer: Under what conditions will allusion enable narrativization?

On the basis of the successful functioning of the Biblical story of creation in the pun and its problematic functionality in the quotation, I decided to test my claim by comparing the use of the Biblical creation story in nano-stories with that used in other literary systems and forms. The basis of the comparison is thematic: the recreation of the world after catastrophic destruction.

(5) a. *The theme*

The theme, the creation and re-creation of the world after a complete destruction, was chosen for three reasons: its popularity, its use of very well-known texts, and its complexity. Post-nuclear rewritings of our world's history combine a number of sources. The first is the Biblical story of creation as qualified by the story of the flood, by Isaiah's prophecy of a new better creation (65, 17) and, at least with respect to Jewish readers, by a passage in the earliest Midrash (homiletic interpretation) of Genesis from the 6th century A.D.[6] Throughout the ages this complex cultural notion of divine creation has been compressed into a meme (a minimal unit of cultural memory) that carries the complex semantic structure of creation-destruction-recreation even in the minds of readers who are not familiar with all or any of the source texts.[7] The second source comprises a large number of post-nuclear (post WW2) artifacts: paintings, photographs, stories, novels and movies which express the fearful mood of the Cold War era: our world is approaching its end – to be achieved by a nuclear war. Everyone who is aware of the threat of a nuclear war shares this meme, the man-made destruction of our civilization/world/universe, even if different people have access to different representations actualizing the meme. This is why the theme could be successfully articulated by nano-literature.

159

FROM FLASH FICTION TO  
NANO-LITERATURE

Ziva Ben-Porat

(5) b. *Annotated Examples*

(5) b. i. *"Nevertheless, he tried a third time."* (Blaylock, 2006)

Most readers presented with this nano-text have been able to thematize it as a recreation of the world after a catastrophic end, but only when

<sup>6</sup> In the first chapter of the Bible, evening and morning appear in the formulaic closure of each of the six days of creation (Genesis 1:5, 8, 13, 19, 23, 31) without an account of their creation. In the Midrash, Bereshit Raba (3, 7), Rabbi Avhou explains these surprising references by claiming that God created worlds and destroyed them until he created ours and liked it.

<sup>7</sup> On memes as minimal units created by a long process of detaching pregnant attributes from their source texts, as well as on memes as empty concept shells able to attract different meanings, see Ben-Porat, 2011 (forthcoming).

urged to do so and being pointed in the “right” direction. Their initial reactions show that they did not react to it as to a story in its own right. Nor have they been able to recall either the Biblical meme or the nuclear war one. Typical responses are: this is too vague; anybody can try to do something three times, because 3 is a magical number and in many folk tales or fairy tales you succeed on the third attempt; we should be told who is trying; we do not know who is trying; God should be spelled with an upper case “He”; If it is the story of god and the universe why does it refer to a third time? Because of the flood? It is impossible to decide what or who destroyed the world; Is it us or is it god? It can be God giving us the Bomb in order to get rid of this damned world, his failed creation.

The discussion showed that this text could have been read as a story. Yet it is quite easy to see from these responses why this nano-story fails. It does not activate the relevant knowledge frames. The triggers are not efficient enough. Too many interpretive options are available. Not one of them presents a character or an issue with which a reader can identify and be moved to the point of constructing a story on the basis of the presented material. Worse still, there is no innovation, nothing to make the old story relevant to our time.

(5) b. ii. *“God said, ‘Cancel Program GENESIS.’ The universe ceased to exist.” (Clarke, 2006)*

When Clarke was invited to submit a six words story to “Very short stories” competition on Wired Magazine, he refused to trim his contribution. He must have felt that every word in his 10 word long story was essential. In a way this anecdote confirms our earlier conclusions. The Master of Science Fiction shows in his refusal that he upholds the generally assumed essential requirements of any good story, nano-story included: a protagonist, a major dramatic pregnant event, a rich cultural and literary background, powerful triggers of the latter, and an innovative element that endows the story with contemporary relevance. Undoubtedly Clarke’s nano-story contains all of these elements. The creation-destruction theme is activated. Digital warfare is a satisfying substitute for the nuclear threat. The option of recreation is evoked both by the activation of the biblical theme and the presence



of a software programmer who, if it pleases god, can create a better program. However, it should be noted that the lack of emotional response might leave readers with a smile of intellectual satisfaction but will not entice them to bring their imagination to the co-authoring of a full-fledged story.

(5) b. iii. *"Bang postponed. Not Big enough. Reboot."* (Brin, 2006)

This example was immediately perceived as a variant of the creation-destruction-recreation theme although one participant gave it a sexual interpretation that everybody liked. Perhaps a priming effect has been at work since participants read it after reading and discussing Clarke's rich nano-story. God is not mentioned explicitly, but everybody identifies the big bang with the creation of our universe. Since in this case the creative bang is performed by a computer, it must be a recreation, implying the destruction of a previous universe. The need to stop and reboot brings suspense and anxiety into the story: what if rebooting fails? The fact of recreation presents questions concerning reasons for the disappearance of the previous universe; answers can be easily brought into the story from the vast repertoire produced by this theme. Nevertheless, the success of this text lies more with the double entendre than with creation-destruction stories constructed around it. The reader can hardly identify with a software engineer who has to recreate the world.

(5) b. iv. *"cool!"* (Long, 2006)

Going beyond the minimal story size, Doug Long provides an expanded version of the same story, introducing contemporary events to motivate the destruction and the recreation:

Cool!

*"Cool," said God.*

***"In the beginning..."**, said the computer.*

*God clicked 'Start'.*

*Earth cooled.*

*Man came.*

*Money.*  
*Cars.*  
*"Neat," said God.*  
*Pollution, wars.*  
*Saddam launched the bomb.*  
*"Start new game?" asked the computer.*  
*The President was about to retaliate...*  
*God hit 'Enter'.*  
*"In the beginning...", said the computer. (Long, 1998)*

Although this piece is much longer than the minimal texts we have examined so far it fits well into my definition of nano-literature. It is situated at the heart of digital culture and it uses minimal space to describe the history of mankind, activate the relevant theme and articulate it in the form of a computer game. In spite of its strong humorous aspect it is a serious rich text. The creation-destruction-recreation theme is presented in a succinct manner, but one which leaves room for the reader to identify with the main character, God the gamer, add materials to the catalogue of man-made cataclysmic inventions, wonder about the ending and writing a closure to the story. The economic characterization of God the gamer, someone whose use of language consists of one word phrases ("cool" and "neat") and one repetitive act (clicking), and whose understanding of the game-world is limited – God does not see the connection that the author and the reader make between money, cars, Saddam, and President Bush (i.e. oil), makes it very easy for a citizen of digital spaces to identify with the protagonist. After identification has been achieved, the reader has to provide the missing story elements. The first "writerly" task is to figure out the type of game being played. Is it a shooting game in which you have to kill your adversary before he gets you? Is it a fantasy in which you have to collect magical weapons in order to win? Or is it an intellectual game in which the player becomes involved in a historical period or in building an empire? The brevity of the text leaves the reader with ample choices. The most difficult task, however, is to provide the story with an end. Would it be played as just a game which one plays until mastering and winning every time? In that case the new beginning will lead ultimately to a successful round. The ethical aspect might be

completely ignored. Those who have recalled the creation-destruction-recreation theme have two options: to try again hoping to find ways of controlling human behavior or give up and rewrite the story of creation leaving mankind out. This is a tough decision, indeed, but definitely one that transforms a reader into a co-author.

In order to underline once again the characteristic features that are responsible for the demonstrated success of this “Nano-Story” I shall contrast it with a popular song that actualizes the theme in similar terms but builds its effect on retelling the Biblical creation story – so that it can be construed as nothing else – and terminating it with a closure that makes explicit the ethical message.

### **In the beginning (Genesis)**

Lyrics: Haim Hefer; Music: Sasha Argov<sup>[8]</sup>

“In the beginning God created the heavens and the earth.  
The earth was without form and void, and darkness was upon the face  
of the deep.”

On the first day God separated darkness from light  
And there was light  
And a clear morning rose in the world  
Followed by a dark night  
“And there was evening and there was morning, day one.”

On day two he created the sky  
The marvelous blue sky  
Out of the water sprang the sky  
And spread above, round and high.

On day three he created earth:  
Valley, mountain, and beach;  
He planted many trees, flowers, even grass –  
Beauty wherever marveling eyes could reach

---

<sup>8</sup> This is my unauthorized translation, prepared solely for this academic presentation; Biblical quotations taken from Meridian Books’ Revised Standard Edition of the Holy Bible.

“And there was evening and there was morning, day three.”  
 On day four he created the sun and a moon to shine at night,  
 And millions of stars – each star a sign of unique might –  
 Rotated in their orbits to the left or the right  
 “And there was evening and there was morning, day four.”

On day five he created life in the water:  
 Oysters, crocodiles, and fish;  
 On the same day winged creatures filled the sky:  
 Vultures, doves and kingfishers.

On day six he filled the world with fauna:  
 Like elephants, deer, and hyenas;  
 And on the very same day he created man  
 In his own image he created man  
 “And there was evening and there was morning, day six.”

And man domesticated many animals,  
 And man ploughed the earth,  
 And man invented the wheel,  
 And man floated boats on waves,  
 And man mastered steam,  
 And man flew up like a bird,  
 And man landed on stars,  
 And man devised a nuclear bomb.

And “earth was without form and void, and darkness was upon the face  
 of the deep.”

On the first day God separated darkness from light  
 And there was light  
 And a clear morning rose in the world  
 Followed by a dark night  
 “And there was evening and there was morning, day one.”

On day two he created the sky  
 On day three he created earth:

He planted many trees, flowers, even grass –  
“And there was evening and there was morning” as before  
Day two, day three, and the lights he created on day four.

On day five he created life in the water;  
On the same day winged creatures filled the sky;  
On day six he realized his work was done, just as it should.  
“He rested from all his work” and did not create man.  
“And God saw everything that he had made, and behold, it was very good.”

This is indeed the exact opposite of a nano-text. The story is being told in all its details, remaining very close to the original language. The addition relating what man has done on earth stands out stylistically, particularly as it is performed in a recitative. The points are clearly articulated: Man created the atom-bomb, the world has been destroyed, God recreated it but did not recreate Man. No gap filling and no co-authoring are allowed.

165

FROM FLASH FICTION TO  
NANO-LITERATURE

Ziva Ben-Porat

## 6. In conclusion

Debi Orton, the publisher of an online magazine, Flashquake, told Miriam Kotzin (2011) what she looks for in flash-fiction: “First, narrative drive. Because of its compressed universe, flash has to do a better job of hooking the reader immediately and maintaining the reader’s interest throughout the story. Second, most good flash requires the reader to make an investment in one or more characters. If the reader can’t empathize with the characters in the story, there’s no connection. Third is precision in describing environments and situations.”

My encounter with micro stories taught me that emotional involvement is indeed the most significant agent in turning nano-texts into stories in the minds of their readers.

The brevity of nano-texts underlines the irrelevance of Orton’s other remarks and validates my claim that nano-stories need not be perceived like other short stories. When a text can be taken in with one glance the problem is not one of hooking a reader, but one of recruiting

a reader as a very active co-author – one that can and is willing to supply the essential components that define a story.

Enlisting the reader is not the only problem that authors face. Empathy, relevance, or curiosity, triggering experience-based cognitive frames, might achieve willingness. However, they can guarantee neither the presence of the texts that are alluded to in the relevant brain, nor the activation of the requested knowledge. Even if authors could trust textual triggers to function as full recall devices and not as detached memes, they are walking on a tight rope. Employment of well-known (or canonic) texts is not as simple as it may seem. If the whole original text is recalled, then the reader becomes the passive reader of a text presented to her mind's eye. Because of the lack of an expanded local context in a nano-story, its author must achieve a delicate balance between that which is evoked and maintains its previous functions, and that which is evoked with a twist.

In short, nano-literature can be complex, interesting and artful. It can become the dominant literary system of the digital age, and as such, it should be read as the product of the age to which it belongs.

## References

- BEN-PORAT, Ziva (2011), "Canonic Traces on Israeli Cyberspace: What can Don Quixote's local travels teach us about Memetics?", forthcoming in *Poetics Today*.
- BLAYLOCK, James P. (2006), In "Very short stories", *Wired Magazine*, 14:11, November 2006 [online], available at <http://www.wired.com/wired/archive/14.11/sixwords.html>, accessed on September 2010.
- BRIN, David (2006), In "Very short stories", *Wired Magazine*, 14:11, November 2006 [online], available at <http://www.wired.com/wired/archive/14.11/sixwords.html>, accessed on September 2010.
- CLARKE, Arthur C. (2006), In "Very short stories", *Wired Magazine*, 14:11, November 2006 [online], available at <http://www.wired.com/wired/archive/14.11/sixwords.html>, accessed on September 2010.
- KELLY, James Patrick (2006), In "Very short stories", *Wired Magazine*, 14:11, November 2006 [online], available at <http://www.wired.com/wired/archive/14.11/sixwords.html>, accessed on September 2010.

- KOTZIN, Miriam N. (2011), *Flash Fiction* [online], available at <http://www.percontra.net/flashfiction.html> accessed on September 2011.
- LAKOFF, George (1987), *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*, Chicago, The University of Chicago Press [in particular pp. 40-57].
- LONG, Doug (1998), "Cool" [online], available at <http://www.morrimostow.com/6.htm>, accessed on September 2010.
- LONG, Doug (2006), In "Very short stories", *Wired Magazine*, 14:11, November 2006 [online], available at <http://www.wired.com/wired/archive/14.11/sixwords.html>, accessed on September 2010.
- MAGUIRE, Gregory (2006), In "Very short stories", *Wired Magazine*, 14:11, November 2006 [online], available at <http://www.wired.com/wired/archive/14.11/sixwords.html>, accessed on September 2010.
- MORGAN, Richard K. (2006), In "Very short stories", *Wired Magazine*, 14:11, November 2006 [online], available at <http://www.wired.com/wired/archive/14.11/sixwords.html>, accessed on September 2010.
- ROSCH, Eleanor (1981), "Prototype classification and Logical Classification: The two systems", in *New trends in Cognitive Representation: Challenges to Piaget's Theory* (E. Scholnick Ed.). Hillside, N.J., Lawrence Erenbaum Associates, 1983, 73-86.
- SMITH, Steve & Kathy KACHELRIES (2008), "What Is Flash Fiction?" [online], available at <http://365tomorrows.com/03/23/what-is-flash-fiction/>, accessed on November 2011).
- SNOPEs (2008) [ONLINE], available at <http://www.snopes.com/language/literary/babyshoes.asp>, accessed on November 2011.
- VINAGE, Vernon (2006), In "Very short stories", *Wired Magazine*, 14:11, November 2006 [online], available at <http://www.wired.com/wired/archive/14.11/sixwords.html>, accessed on November 2011.

## **MICROCONTOS E OUTRAS MICROFORMAS**

Alguns ensaios

Organizadores: Cristina Álvares e Maria Eduarda Keating

Direcção gráfica e capa: António Pedro  
Edição do Centro de Estudos Humanísticos  
da Universidade do Minho

© EDIÇÕES HÚMUS, 2012

End. Postal: Apartado 7081 – 4764-908 Ribeirão, V.N. Famalicão

Tel. 252 301 382 / Fax 252 317 555

E-mail: humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V.N. Famalicão

1.ª edição: Outubro 2012

Depósito legal: xxxxxx/12

ISBN 978-989-8549-20-4

Este trabalho é financiado por Fundos FEDER através do Programa Operacional Fatores de Competitividade – COMPETE e por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto «Mutações do conto nas sociedades urbanas contemporâneas: exuberância e minimalismo» (PTDC/CLE-LLI/103972/2008).

A equipa deste projeto de investigação integra os seguintes membros: Maria Eduarda Keating, Cristina Álvares, Marie-Manuelle Silva, Rita Patrício, Salomé Osório, Sérgio Sousa, Sofia Afonso e Xaquín Sabaris.